ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକରେ
ବାସ୍ତବ ଓ ଉଦ୍ଭଟ ଚେତନା

ଡକ୍ଟର ନୀଳାଦ୍ରି ଭୂଷଣ ହରିଚନ୍ଦନ

ବିଦ୍ୟାପୁରୀ

ADHUNIK ODIA NATAKARE
BASTAB O UDBHATA CHETANA
By Dr N. B. Harichandan
Publishers : VIDYAPURI, Cuttack-753002
1988

ପ୍ରଥମ ପ୍ରକାଶ
୧୫ ଅଗଷ୍ଟ ୧୯୮୮

ପ୍ରକାଶକ
ଶ୍ରୀ ପୀତାମ୍ବର ମିଶ୍ର
ବିଦ୍ୟାପୁରୀ
ବାଲୁବଜାର୍ କଟକ ୭୫୩୦୦୨

ମୁଦ୍ରଣ
ତାକତ
ସ୍ୱର୍ଣ୍ଣବିହ୍ବାଚ
ମୂଲ୍ୟ

ସୂଚୀପତ୍ର

ଆଧୁନିକ ନାଟକର ନବ ମୂଲ୍ୟାୟନ

ଚଳିତ ଶତାବ୍ଦୀର ଷଷ୍ଠ ଦଶକ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ଜଗତରେ ଏକ ସୁସ୍ପଷ୍ଟ ରୂପ ପରିବର୍ତ୍ତନର କାଳ । ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟ ଭାବନାର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଏହି ସମୟର ଲକ୍ଷଣୀୟ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ । ନବନାଟ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନ ସହ ସଂପୃକ୍ତ ନାଟ୍ୟକାରଗଣ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକରେ ଆଧୁନିକ ବିଶ୍ୱଚେତନାର ସ୍ପର୍ଶ ଦେବାକୁ ଯାଇ ପ୍ରାଥମିକ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ କେତେକ ପ୍ରସିଦ୍ଧ ଇଂରାଜୀ ନାଟକର ଅନୁବାଦ ଓ ଅନୁସରଣ କରିଛନ୍ତି । ଏହାର ଫଳଶ୍ରୁତି ସ୍ୱରୂପ 'ସୃଜନୀ' ନାଟ୍ୟସଂସ୍ଥା (୧୯୬୪) ଦ୍ୱାରା ମନୋରଞ୍ଜନ ଦାସଙ୍କ ଅନୂଦିତ 'ସାଗର ମନ୍ଥନ' ଓ ବିଶ୍ୱଜିତ୍ ଦାସଙ୍କ ଅନୂଦିତ 'ପ୍ରତାପ ଗଡ଼ରେ ଦି' ଦିନ' ଅଭିନୀତ । ଏହା ପରେ ପରେ ଏହି ସଂସ୍ଥା ଦ୍ୱାରା ମନୋରଞ୍ଜନ ଦାସଙ୍କର କେତେକ ମୌଳିକ ପରୀକ୍ଷାଧର୍ମୀ ବିମୂର୍ତ୍ତ ଓ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟ୍ୟାଭିନୟର ସୂତ୍ରପାତ ଘଟେ । ଏହି ନୂତନ ନାଟ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନ ଲାଗି ଅବଶ୍ୟ ବହୁ ପୂର୍ବରୁ କ୍ଷେତ୍ର ପ୍ରସ୍ତୁତ ହୋଇ ରହିଥିଲା । ସମକାଳରେ ଓଡ଼ିଶାର ଆଉ କେତେକ ସହରରେ କେତେଜଣ ତରୁଣ ପ୍ରତିଭାବାନ୍ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କ ଉଦ୍ୟମରେ ପରମ୍ପରା ବହିର୍ଭୂତ ଆଧୁନିକ ଶୈଳୀର ନାଟ୍ୟରଚନା ଓ ପ୍ରୟୋଗ ଆରମ୍ଭ ହୋଇ ଯାଇଥିଲା ।

୧୯୫୦ ପରେ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଜଗତରେ ଯେଉଁ ତିନୋଟି ନାଟ୍ୟ ଦର୍ଶନର ଉଦ୍ଭବ ଘଟିଲା, ତାହା କ୍ରମଶଃ ବିଶେଷ ଲୋକପ୍ରିୟ ହୋଇ ଉଠିଲା । ଏହି ଶିଳ୍ପଚେତନାର ବ୍ୟାପକ ପ୍ରଭାବ ୧୯୬୦ ପରବର୍ତ୍ତୀ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ପରିଲକ୍ଷିତ । ଜାଁ ପଲ୍ ସାର୍ତ୍ରଙ୍କ Existentialism ବା ସ୍ଥିତିବାଦ, ବେର୍ଟୋଲ୍ଟ ବ୍ରେଖ୍ଟଙ୍କ Epic Realism ବା ମହାକାବ୍ୟିକ ବସ୍ତୁବାଦ ଏବଂ ସାମୁଏଲ୍ ବେକେଟ୍ ଓ ଇଉଜାଁ ଇୟୋନେସ୍କୋ ପ୍ରମୁଖଙ୍କର ଉଦ୍ଭଟତାବାଦ ଏହି ତିନୋଟି ନାଟ୍ୟଧାରା ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ମୁଖ୍ୟତଃ ଅନୁସୃତ । ଏହି ତିନୋଟି ଦୃଷ୍ଟି-ଭଙ୍ଗୀର ସମନ୍ୱୟ ଓ ବିରୋଧ ଅଧିକାଂଶ ନାଟକର ଉପଜୀବ୍ୟ । ନବନାଟ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନର ଆରମ୍ଭ ଷଷ୍ଠ ଦଶକର ପ୍ରଥମାର୍ଦ୍ଧରେ । ଏହି ଆନ୍ଦୋଳନ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଯେଉଁ ବିରାଟ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଆଣିଥିଲା, ତାହା ବୌଦ୍ଧିକ ଓଡ଼ିଆ ଦର୍ଶକ ଓ ସମାଲୋଚକମାନଙ୍କ ମନରେ ଯଥେଷ୍ଟ ଆଶାର ସଂଚାର କରିଥିଲା । ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟସାହିତ୍ୟର ନୂତନ ସୃଷ୍ଟି-ପର୍ଯ୍ୟାୟ ଆଜକୁ ଅର୍ଥାତ୍ ୧୯୮୧ ମସିହାକୁ ୧୭ ବର୍ଷରେ ପଦାର୍ପଣ କରିଛି । ଉପରୋକ୍ତ ସମୟକାଳ ମଧ୍ୟରେ ଏହି କ୍ଷେତ୍ରରେ ବହୁ ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷା ହୋଇଯାଇଛି । ଫଳରେ ଆଜି ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ଉନ୍ନତ ଭାରତୀୟ ନାଟ୍ୟସାହିତ୍ୟର ସମପର୍ଯ୍ୟାୟଭୁକ୍ତ ଓ ସମକକ୍ଷ । କିନ୍ତୁ ଏହି ଗୌରବ ସତ୍ତ୍ୱେ ଏଠାରେ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରିବାର କଥା ଯେ ଉଦ୍ଭଟ

ନାଟ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନ କ୍ରମଶଃ କ୍ଲାନ୍ତ । ଯେଉଁମାନେ ଅଗ୍ରଗାମୀ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଥିଲେ, ସେମାନଙ୍କ ନାଟକରେ ହଠାତ୍ ନୂତନତ୍ୱ ଖୋଜି ବାହାର କରିବା ସବୁ କ୍ଷେତ୍ରରେ ସମ୍ଭବ ହୋଇ ପାରୁନାହିଁ । ତାର କାରଣ ହେଉଛି, ଉତ୍କଟ ନାଟ୍ୟଚିନ୍ତା ପ୍ରତି ଅତିରିକ୍ତ ଆନୁଗତ୍ୟ । ଏହି ଆନୁଗତ୍ୟ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କର ଶିଳ୍ପସ୍ୱାଧୀନତାକୁ କେତେକ ପରିମାଣରେ କ୍ଷୁଣ୍ଣ କରିଛି । ଆଜିର ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଯେ, କୌଣସି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ରାଜନୈତିକ ମତବାଦର ବିଶ୍ୱାସୀ, ତା ନୁହେଁ । କିନ୍ତୁ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଉତ୍କଟ ନାଟ୍ୟସାହିତ୍ୟର ଆଙ୍ଗିକ ଓ ବିଷୟବସ୍ତୁ ପ୍ରତି ବିଶେଷ ସଚେତନତା ସେମାନଙ୍କୁ ସ୍ୱାଧୀନ ଭାବରେ ଚିନ୍ତା କରିବାର ସୁଯୋଗ ଦେଉନାହିଁ । ସ୍ୱାଧୀନ ଚିନ୍ତାର ଅଭାବରେ କେତେକ ନାଟକର ସ୍ଥିତି ପ୍ରାୟ ଏକା ଭଳି ।

କେତେକ ସମାଲୋଚକ ମତ ଦିଅନ୍ତି ଯେ କବିଚନ୍ଦ୍ର କାଳୀଚରଣଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ପ୍ରଥମେ ବାସ୍ତବବାଦୀ ନାଟକ ରଚିତ । କାଳୀଚରଣଙ୍କ 'ଭାତ' (୧୯୪୪) ଓ 'ରକ୍ତମାଟି' (୧୯୪୫) ନାଟକରେ ମାର୍କସ୍‌ବାଦୀ ଦର୍ଶନ ଓ ଗାନ୍ଧୀ ଦର୍ଶନର କିଞ୍ଚିତ୍ ସ୍ପର୍ଶ ରହିଥିଲେ ମଧ୍ୟ ପାରମ୍ପରିକ ପ୍ରେମ କାହାଣୀ ନାଟକଗୁଡ଼ିକରେ ଏତେ ବେଶୀ ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଲାଭ କରିଛି ଯେ, ନାଟକଗୁଡ଼ିକରୁ ବାସ୍ତବବାଦର ମୌଳିକ ସ୍ୱରୂପଟି ଉପଲବ୍ଧି କରିବା ସହଜସାଧ୍ୟ ହୁଏନାହିଁ । ୧୯୩୫ ପରଠାରୁ ପ୍ରଗତିବାଦୀ କବି ଲେଖକମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଓଡ଼ିଶାରେ ମାର୍କସ୍‌ବାଦୀ ଚେତନାର କ୍ରମପ୍ରସାର ଘଟିଛି । ଏହି ସମୟରେ ବିଭିନ୍ନ ଭାରତୀୟ ସାହିତ୍ୟରେ ମଧ୍ୟ ଏହି ଚେତନାର ବ୍ୟାପକ ସଞ୍ଚରଣ ପରିଲକ୍ଷିତ । ପାରିପାର୍ଶ୍ୱିକ ପ୍ରଭାବରେ ହୁଏତ କାଳୀଚରଣ ତାଙ୍କ ନାଟକରେ ମାର୍କସ୍‌ବାଦୀ ଦର୍ଶନର କେତେକ ମୌଳିକ ଲକ୍ଷ୍ୟକୁ କେତୋଟି ସଂଳାପ ମାଧ୍ୟମରେ ସୂଚାଇ ପାରିଥାନ୍ତି; କିନ୍ତୁ ମାର୍କସ୍‌ବାଦୀ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ସମ୍ବଳିତ ସାହିତ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି କରିବା ତାଙ୍କର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ନ ଥିଲା । ପାରମ୍ପରିକତା ଓ ମନୋରଞ୍ଜନଧର୍ମିତାକୁ ଅତିକ୍ରମ କରି ନୂତନ ଚେତନାକୁ ଗ୍ରହଣ କରିବାକୁ ସେ ପ୍ରସ୍ତୁତ ନ ଥିଲେ । ଓଡ଼ିଆ ନାଟକରେ ସର୍ବପ୍ରଥମେ ମାର୍କସବାଦୀ ଚିନ୍ତା ଓ ଚେତନାର ସଫଳ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ପ୍ରକାଶ ପାଇଛି ମନୋରଞ୍ଜନ ଦାସଙ୍କ 'ଆଗାମୀ' (୧୯୫୧) ନାଟକରେ । ଏହି ମୁଖ୍ୟ ଚେତନାକୁ କେନ୍ଦ୍ର କରି ମୂଳ କଥାବସ୍ତୁ ଗଢ଼ି ଉଠିଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଏଥିରେ ଅନ୍ୟ କେତେକ ଆଧୁନିକ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଚେତନାର ଅନୁପ୍ରବେଶ ଘଟିଛି । ସୂକ୍ଷ୍ମ ଭାବରେ ଅନୁଧ୍ୟାନ କଲେ ଜଣାଯାଏ ଯେ 'ଆଗାମୀ' ନାଟକ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏକ ନୂତନ ଦିଗନ୍ତର ସନ୍ଧାନ ଦେବାକୁ ସମର୍ଥ ହୋଇଥିଲା । ଏହି ନୂତନ ନାଟ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନ କେବଳ ପରମ୍ପରା ପ୍ରତି ଅସନ୍ତୋଷ ନୁହେଁ କିମ୍ବା ନୂତନ ସୃଷ୍ଟି କରିବାର ଗଭୀର ଅଭିପ୍ସା ନୁହେଁ; ଏହା ମୂଳରେ ରହିଛି ସାମାଜିକ ପ୍ରୟୋଜନବୋଧରୁ ସୃଷ୍ଟ ଏକ ନୂତନ ଜୀବନବୋଧ । ନୂତନ ଜୀବନବୋଧର ଅନ୍ୱେଷଣରେ ସ୍ୱାଧୀନତା ପରେ ଲିଖିତ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଯଥାର୍ଥ ମୂଲ୍ୟାୟନ କରିହେବ । ମନୋରଞ୍ଜନଙ୍କ ନାଟକର ମୂଳସୂତ୍ର ବିସ୍ତାର କରିବା ପୂର୍ବରୁ ଆମକୁ ପୁଣି କବିଚନ୍ଦ୍ର କାଳୀ-

ଚରଣଙ୍କ 'ଭାତ' ଓ 'ରକ୍ତମାଟି' ପାଖକୁ ଫେରିଯିବାକୁ ହେବ । କାରଣ ବାହ୍ୟ ପ୍ରଭାବ ଉପରି ଲେଖକର ମନୋବୃତ୍ତି ବିରୁଦ୍ଧରେ ତାକୁ ପ୍ରଭାବିତ କରିବସେ, ସେ ବିଷୟରେ ସମ୍ୟକ୍ ଧାରଣା କରିବାକୁ ହେଲେ ଉପରୋକ୍ତ ନାଟକ ଦୁଇଟିର ମୌଳିକ ସ୍ୱରକୁ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରିବାର କଥା । କାଳୀଚରଣଙ୍କର ମୂଳ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ, ଯୁବକ ଯୁବତୀଙ୍କ ସ୍ୱାଭାବିକ ପ୍ରଣୟ ଚିତ୍ର ଦେଖାଇ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ମନୋରଞ୍ଜନ କରିବା ଏବଂ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକକୁ ସାଧାରଣଙ୍କ ଆଗରେ ଜନପ୍ରିୟ କରି ଠିଆ କରାଇବା । କିନ୍ତୁ ତାଙ୍କ ଆଖି ଆଗରେ ସହଜରେ ଗାଁ ଗହଳରେ ଜମିଦାରମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଗରିବ ପ୍ରଜାମାନଙ୍କ ଶୋଷଣ ଏବଂ ପୁଞ୍ଜିପତି କଳକାରଖାନା ମାଲିକମାନଙ୍କର ଶ୍ରମିକ ଶୋଷଣର ଚିତ୍ର ନାଚି ଉଠିଛି । ସେ ଏକ ସମସାମୟିକ ସମସ୍ୟାକୁ ନାଟକ ଭିତରେ ପରିବେଷଣ କରିବାକୁ ଚାହିଁଛନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ତାଙ୍କର ମୂଳ କଥାବସ୍ତୁ ହେଲା ପ୍ରେମକେନ୍ଦ୍ରିକ । ଏହା ମୁଖ୍ୟତଃ ସାଧାରଣ ଦର୍ଶକଙ୍କ ପାଇଁ ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ । କିନ୍ତୁ ଶିକ୍ଷିତ ପ୍ରଗତିଶୀଳ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ଖୋରାକ ଯୋଗାଇବା ପାଇଁ ସେ ଶ୍ରେଣୀସଂଗ୍ରାମକୁ ଏହା ସହିତ ଯୋଡ଼ି ଦେଇଛନ୍ତି । ଶ୍ରେଣୀ-ସଂଘର୍ଷ ତତ୍କାଳୀନ ଭାରତୀୟ ସାହିତ୍ୟକୁ ଏପରି ଭାବରେ ପ୍ରଭାବିତ କରିଥିଲା ଯେ କୌଣସି ପ୍ରତିଭାବାନ୍ ପ୍ରଗତିଶୀଳ ଲେଖକ ଏହି ସଂଘର୍ଷର ଚିତ୍ରକୁ ସହଜରେ ଏଡ଼ାଇ ପାରୁ ନ ଥିଲେ । ୧୯୧୭ ମସିହାରେ ରୁଷିଆରେ ବଲ୍‌ସେଭିକ୍ ବିପ୍ଳବର ପ୍ରଭାବରେ ପୃଥିବୀର ବୁଦ୍ଧିଜୀବୀ ମହଲରେ ସର୍ବହରା ମାନବିକତାବାଦ ବା Proletarian humanism ଏକ ଚାଞ୍ଚଲ୍ୟ ଖେଳାଇ ଦେଇଥିଲା । ଏହି ଚେତନା ବିଭିନ୍ନ ସମସ୍ୟାକୁ କେନ୍ଦ୍ର କରି ପ୍ରକାଶ ପାଇଥିଲା । ଭାରତରେ ଏହି ସମୟରେ ବିଦେଶୀ ଶାସନରୁ ମୁକ୍ତି ଲାଭ ପାଇଁ ପ୍ରବଳ ଉଦ୍ୟମ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଥିଲା । ମୁକ୍ତିକାମୀ ଭାରତୀୟ ବୁଦ୍ଧିଜୀବୀମାନଙ୍କ ମନରେ ଶାସକ ଓ ଶାସିତ ମଧ୍ୟରେ ଥିବା ମାନସିକ ସଂଘର୍ଷ ରେଖାପାତ କଲା । ଏହି ସଂଘର୍ଷର ସ୍ୱରୂପ କାଳୀଚରଣଙ୍କର କେତେକ ନାଟକରେ ସ୍ୱତଃସ୍ଫୂର୍ତ୍ତ ଭାବେ ଫୁଟି ଉଠିଛି । ଏପରିକି ଐତିହାସିକ ନାଟକ 'ଅଭିଯାନ'ରେ ମଧ୍ୟ ନାୟିକାଙ୍କର ସ୍ପଷ୍ଟ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ ଘଟିଛି — 'ସ୍ୱାଧୀନତା ଦାନର ବସ୍ତୁ ନୁହେଁ, ଦାବୀର ବସ୍ତୁ' । ଅବଶ୍ୟ କାଳୀଚରଣ ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ଭାବରେ ବିଦେଶୀ ଶାସନ ବିରୁଦ୍ଧରେ ସ୍ୱର ଉତ୍ତୋଳନ କରି ନାହାନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ବିଦେଶୀ ଶାସନର ସୁଯୋଗରେ ତତ୍କାଳୀନ ସମାଜରେ ଚାଲିଥିବା ପ୍ରଜା-ଅତ୍ୟାଚାର ଓ ଶ୍ରମିକ ଶୋଷଣକୁ ସର୍ବସମକ୍ଷରେ ଟେକି ଧରିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କର ଅଧିକାଂଶ ନାଟକରେ ନିରୀହ ପ୍ରଜାମାନଙ୍କ ଉପରେ ଗ୍ରାମ୍ୟ ମହାଜନ, ଜମିଦାରମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ହେଉଥିବା ଅନ୍ୟାୟ-ଅତ୍ୟାଚାର ପ୍ରତିଫଳିତ । ମାତ୍ର ଦୁଇ ଖଣ୍ଡି ନାଟକରେ ଶ୍ରେଣୀ-ସଂଘର୍ଷର ଚିତ୍ର ସ୍ପଷ୍ଟ । କିନ୍ତୁ ସେଗୁଡ଼ିକରେ ପ୍ରତିବାଦର ପ୍ରବଳତା କିମ୍ବା ଜମିଦାର ଗୋଷ୍ଠୀର ପତନ ରୂପାୟିତ ହୋଇନାହିଁ । କାଳୀଚରଣଙ୍କ ବାସ୍ତବବାଦୀ ଚିନ୍ତାଧାରା ସ୍ୱଭାବବାଦୀ ଚିନ୍ତାଧାରା ଦ୍ୱାରା ପ୍ରଭାବିତ ଥିଲା । ସମସାମୟିକ ସମାଜରେ ସେ ଯାହା ଲକ୍ଷ୍ୟ କରିଥିଲେ, ତାହା ହିଁ ସେ ନାଟକରେ ପରିପ୍ରକାଶ କରିଥିଲେ । ସେତେବେଳେ ସମାଜରେ ଧନିକ-ଗୋଷ୍ଠୀକୁ ପଦାନତ କରିରଖିବା ସାଧାରଣ ଗୋଷ୍ଠୀ ପକ୍ଷରେ ସହଜସାଧ୍ୟ ନ ଥିଲା ।

ଧନିକଗୋଷ୍ଠୀ, ଜମିଦାର ତଥା ପୁଞ୍ଜିପତିଗୋଷ୍ଠୀ ଇଂରେଜ ସରକାରଙ୍କର ବାହୁଚ୍ଛାୟା ତଳେ ଆଶ୍ରୟ ନେଇଥିବାରୁ ସାଧାରଣଙ୍କର ପ୍ରତିବାଦ ସହଜରେ ଶ୍ୱାସରୁଦ୍ଧ ହୋଇ ଯାଇଥିଲା । ତେଣୁ କାଳୀଚରଣଙ୍କ ନାଟକର ବିପ୍ଳବୀଗୋଷ୍ଠୀ କେତେକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ପଲାୟନବାଦୀ ଓ କେତେକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଜମିଦାରର ମାନସିକ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଓ କରୁଣା ସଞ୍ଚାର ଉପରେ ନିର୍ଭରଶୀଳ । ଶ୍ରମିକ ସମସ୍ୟା ତଥା ଯନ୍ତ୍ରଶିଳ୍ପର ନିର୍ଯାତନ କେବଳ ସୂଚନାତ୍ମକ ଭାବରେ 'ରକ୍ତମାଟି' ନାଟକରେ ପ୍ରତିଫଳିତ । କିନ୍ତୁ ମନୋରଞ୍ଜନଙ୍କ 'ଆଗାମୀ' ନାଟକରେ ଶ୍ରମିକ ନିର୍ଯାତନର ଚିତ୍ର ସହିତ ପୁଞ୍ଜିପତି ଉପରେ ଶ୍ରମିକ ବିଜୟର ଚିତ୍ର ବୈପ୍ଳବିକ ମନୋଭାବର ପରିଚାୟକ । ଏହି ସମୟର ନାଟକଗୁଡ଼ିକରେ ସମାଜର ନିମ୍ନଶ୍ରେଣୀର ଲୋକଙ୍କ ସମସ୍ୟା ଉପସ୍ଥାପନ କେବଳ ବିଦେଶୀ ପ୍ରଭାବ ବଶତଃ ହୋଇ ନ ଥିଲା, ପ୍ରକୃତ ପକ୍ଷେ ଆମର ସମାଜ-ବାସ୍ତବତାର ସ୍ୱରୂପ ସ୍ୱାଭାବିକ ଭାବରେ ପ୍ରକାଶ ଲାଭ କରିଥିଲା । ସାଧାରଣ ମଣିଷ ପ୍ରତି ଏହି ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କର ଗଭୀର ସହାନୁଭୂତି ଥିବା ସତ୍ତ୍ୱେ ଶ୍ରେଣୀ-ସଙ୍ଘର୍ଷର ସ୍ୱରୂପ ସମ୍ପର୍କରେ ଏମାନେ ଅବହିତ ନ ଥିଲେ । ସାଧାରଣ ଦର୍ଶକ ମନରେ ମଧ୍ୟ ଶ୍ରେଣୀ ସଂଘର୍ଷର ଏକ ପରୋକ୍ଷ ଗୁପ୍ତାପାତ ଘଟିଥିଲା; ଯାହାଫଳରେ ଏ ଧରଣର ନାଟକ ସେମାନଙ୍କଦ୍ୱାରା ବିଶେଷ ଭାବେ ଆଦୃତ ହେଉଥିଲା । ତେବେ ଏ କଥା ସତ୍ୟ ଯେ ନାଟ୍ୟକାର, ଦର୍ଶକ ଓ ପାଠକଗୋଷ୍ଠୀର ସମସାମୟିକ ସାମାଜିକ-ଅର୍ଥନୈତିକ ବୈଷମ୍ୟ ସମ୍ପର୍କରେ ଏକ ସାଧାରଣ ଧାରଣା ଥିଲା । କିନ୍ତୁ ଶ୍ରେଣୀ-ସଂଘର୍ଷ ସମ୍ପର୍କରେ ସେପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସଚେତନତା ସୃଷ୍ଟି ହୋଇ ନ ଥିଲା । ଏହା ଫଳରେ ନାଟକଗୁଡ଼ିକରେ କେବଳ ସ୍ୱଭାବବାଦର ପ୍ରଭାବ ପରିଲକ୍ଷିତ ହେଉଥିଲା । ସର୍ବହରା ମାନବତାବାଦର ମୂଳମନ୍ତ୍ର ବୈପ୍ଳବିକ ସମାଜତନ୍ତ୍ରର ଆଦର୍ଶ ନାଟ୍ୟକାର-ମାନଙ୍କୁ ସ୍ପର୍ଶ କରି ପାରି ନ ଥିଲା । ଏଇ ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ବିଚାର କଲେ ହୃଦ୍‌ବୋଧ ହୁଏ ଯେ କାଳୀଚରଣଙ୍କ ନାଟକରେ ସମସାମୟିକ ଅର୍ଥନୈତିକ ସମସ୍ୟାର ବାହ୍ୟ-ରୂପ କେବଳ ପ୍ରତିଫଳିତ । କିନ୍ତୁ ଏହି ବାହ୍ୟରୂପଟି ମଧ୍ୟ ପ୍ରେମ ସମସ୍ୟାର ପ୍ରବଳ ସ୍ରୋତ ଭିତରେ ନିଶ୍ଚିହ୍ନ । ବୈପ୍ଳବିକ ଚେତନା ଅଭାବରୁ ସେ କୌଣସି ସାମାଜିକ ପରିବର୍ତ୍ତନର ସଦମ୍ଭ ଘୋଷଣା କରି ପାରିନାହାନ୍ତି । ସର୍ବହରା ଶ୍ରେଣୀ ସମ୍ପର୍କରେ ତାଙ୍କରି ଅଭିଜ୍ଞତା କେତେକ ପରିମାଣରେ ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ । କାରଣ ଯୁଗର ଦାବୀକୁ ଗ୍ରହଣ କରି ସର୍ବହରା ସମାଜର ଚିତ୍ର ଅଙ୍କନ କରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଥିଲେ ମଧ୍ୟ ସେ ଏଇ ଶ୍ରେଣୀ ସହିତ ସ୍ୱାଭାବିକ ଭାବେ ଜଡ଼ିତ ହୋଇଁ ପାରି ନାହାନ୍ତି । ଜୀବନକୁ ସେ ଦୂରରେ ରହି କେବଳ ଦେଖିଛନ୍ତି । ନିଜର ସାମ୍ରାଜ୍ୟର ପ୍ରାଚୀର ଲଙ୍ଘନ କରି ସାମାଜିକ ବିପ୍ଳବରେ ଅଂଶ ଗ୍ରହଣ କରିବାକୁ ସେ ପ୍ରସ୍ତୁତ ହୋଇ ପାରିନାହାନ୍ତି । ତାଙ୍କ ନାଟକ-ଗୁଡ଼ିକରେ ଅବହେଳିତ ଜୀବନର ଯେଉଁ ରୂପାୟନ ଘଟିଛି, ତାହା ବହିଃରଙ୍ଗ ମାତ୍ର, ଅନ୍ତଃରଙ୍ଗ ନୁହେଁ । ଅନ୍ତଃରଙ୍ଗ ସତ୍ତ୍ୱର ଅଭାବରେ ଏ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ସର୍ବକାଳିକ ମୂଲ୍ୟ-ବୋଧରୁ ବଂଚିତ, କେବଳ ସମସାମୟିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧ ଉପରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ; ଭବିଷ୍ୟତ ପାଇଁ ଏକ ଦୃଢ଼ ବୈପ୍ଳବିକ ଚେତନାର ସଂଚରଣ ଲାଗି ଅକ୍ଷମ । ବାସ୍ତବବାଦୀ ସାହିତ୍ୟ

ସୃଷ୍ଟିର ମୌଳିକ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି, ବୈଜ୍ଞାନିକ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣର ଅନୁପସ୍ଥିତି ଯୋଗୁଁ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ହୋଇଉଠିଛି କଳ୍ପନା-ସର୍ବସ୍ୱ । କାଳୀଚରଣଙ୍କ ପରବର୍ତ୍ତୀ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ମଧ୍ୟ ଅଳ୍ପ କେତୋଟି ନାଟକରେ ଅବହେଳିତ ଜୀବନର ଚିତ୍ର ପ୍ରକାଶ କରିବାକୁ ଯାଇ ବିଶେଷ ସଫଳତା ହାସଲ କରି ପାରିନାହାନ୍ତି । ସେମାନଙ୍କର ଜୀବନ ଦୃଷ୍ଟି ଥିଲା ମୂଳତଃ ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ଚେତନାପ୍ରସୂତ, ବୈପ୍ଳବିକ ଜୀବନବୋଧଠାରୁ ଦୂରବର୍ତ୍ତୀ । ସାଧାରଣ ନିଃସ୍ୱ ଜନତା ପ୍ରତି ମାନବିକବୋଧ ଓ ସହାନୁଭୂତିଶୀଳତା କେବଳ ମୁଖ୍ୟ ଉପଜୀବ୍ୟ ହୋଇ ଉଠିଥିଲା । ସେଇ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ମନୋରଞ୍ଜନଙ୍କ 'ଆଗାମୀ' ଛଡ଼ା ଅନ୍ୟ କୌଣସି ନାଟକରେ ସମାଜର ବାସ୍ତବ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ସାର୍ଥକଭାବେ ଫୁଟି ପାରିନାହିଁ । ଅନ୍ୟ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ କ୍ରମଶଃ ଏହି ଦୃଷ୍ଟିକୋଣଠାରୁ ଦୂରେଇ ଯାଇଛନ୍ତି । ଫଳରେ କଳ୍ପନା-ପ୍ରବଣତାର ରାଜତ୍ୱ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ବହୁଦିନ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସ୍ଥାୟୀ ହୋଇ ରହିଛି । ଏ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଲିଖିତ ହୋଇଥିବା ବାସ୍ତବଧର୍ମୀ ନାଟକଗୁଡ଼ିକରେ କେବଳ ସମାଜବାଦୀ ବାସ୍ତବତାର ଆଭାସ ମାତ୍ର ରହିଛି । କିନ୍ତୁ ଯଥାର୍ଥରେ ଆମ ସାହିତ୍ୟ ସୃଷ୍ଟିରେ ଏହାର ବିସ୍ତାର ଦେଖା ଦେଇନାହିଁ । ବହୁଦିନ ଧରି ପରାଧୀନ ଥିବା ଭାରତର ଅର୍ଦ୍ଧ ସାମନ୍ତତାନ୍ତ୍ରିକ ଅର୍ଥନୀତି ଉପରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ସମାଜବ୍ୟବସ୍ଥାରେ ସମାଜବାଦୀ ବାସ୍ତବତା ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । ଶ୍ରେଣୀ ଶୋଷଣମୁକ୍ତ ସମାଜତାନ୍ତ୍ରିକ ରାଷ୍ଟ୍ର ବ୍ୟବସ୍ଥାରେ ହିଁ କେବଳ ସାହିତ୍ୟରେ ସମାଜ ବାସ୍ତବବାଦ ରୂପାୟନ ଲାଭ କରିପାରେ । ସମାଜବାଦୀ ବିପ୍ଳବ ପରବର୍ତ୍ତୀ ସମାଜର ଗଠନ ଭିତରେ ସମାଜତାନ୍ତ୍ରିକ ବାସ୍ତବତାର ଜନ୍ମ ଓ ବିକାଶ । ବର୍ତ୍ତମାନ ଆମ ଦେଶର ଚତୁର୍ଦ୍ଦିଗରେ କେବଳ କାଗଜସ୍ଥ ଗଣତାନ୍ତ୍ରିକ ବିପ୍ଳବର ଆହ୍ୱାନ । ଏହି ସମାଜତନ୍ତ୍ର ଭିତରୁ ଶିଳ୍ପୀ ନବଚେତନା ଗ୍ରହଣ କରି ବାସ୍ତବକୁ ରୂପଦାନ କରେ ।

•

କେବଳ ଆଙ୍ଗିକ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ନୁହେଁ, ଅଙ୍ଗିକ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏହି ନାଟକର ବୈପ୍ଳବିକ ଅବଦାନ ସ୍ୱୀକୃତ । ମାର୍କସୀୟ ଶ୍ରେଣୀସଂଘର୍ଷ ମୁଖ୍ୟ ଉପଜୀବ୍ୟ ଭାବେ ଗୃହୀତ ହୋଇଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଆଧୁନିକ ସ୍ୱାର୍ଥସର୍ବସ୍ୱ ରାଜନୀତିର ଜଟିଳତା, ପ୍ରୟୋଜନୀୟ ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ ବିଶ୍ଳେଷଣ ମଧ୍ୟ ନାଟକରେ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ସ୍ଥାନ ଅଧିକାର କରିଛି । ଭାଷା ଓ ଶିଳ୍ପ ପ୍ରୟୋଗ ମଧ୍ୟ ଅଭିନବ । ସଂଳାପଗୁଡ଼ିକ କେଉଁଠି ସଂକ୍ଷିପ୍ତ, ସୂତ୍ରଧର୍ମୀ ଓ ବ୍ୟଙ୍ଗଧର୍ମୀ ତ କେଉଁଠି ଭାବୋଚ୍ଛ୍ୱାସମୟ । ଇବସନ୍, ଗଲସ୍‌ଓ୍ୱାର୍ଦ୍ଦି ପ୍ରବର୍ତ୍ତିତ ବାସ୍ତବବାଦୀ ନାଟ୍ୟଶୈଳୀ ଅନୁସରଣରେ ତିନୋଟି ଦୃଶ୍ୟରେ ତିନୋଟି ଅଙ୍କରେ ପରିକଳ୍ପନା, ପ୍ରତୀକାତ୍ମକ ମଞ୍ଚସଜ୍ଜା, ପଶ୍ଚାଦ୍‌ଭୂମି ଉନ୍ମୋଚନ (flash back) ପ୍ରଭୃତି ନୂତନ ପରୀକ୍ଷା ଯୋଗୁଁ ଏହା ସମସାମୟିକ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟଜଗତରେ ଏକ ବିସ୍ମୟ ।

ଆଧୁନିକ ଶିଳ୍ପରୁଚିର ପ୍ରଥମ ପରିପ୍ରକାଶ ଘଟିଛି 'ଆଗାମୀ'(୧୯୫୧)ରେ । ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଜଗତରେ ପରସ୍ପର ବିରୋଧି ଦୁଇ ଶିଳ୍ପ-ଚିନ୍ତା ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟକୁ ପ୍ରଥମତଃ ଆଚ୍ଛନ୍ନ କରି ବସିଥିଲା । ସେ ଦୁଇଟି ଚିନ୍ତାର ପ୍ରଭାବ ଭାରତୀୟ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକ ଉପରେ ପଡ଼ିବା

ସ୍ୱାଭାବିକ । ଏ ଦୁଇଟି ଚିନ୍ତା ମଧ୍ୟରୁ ପ୍ରଥମତଃ ମାର୍କସୀୟ ଦର୍ଶନ ପ୍ରଭାବିତ ସମାଜତାନ୍ତ୍ରିକ ବାସ୍ତବତାବାଦ ଅଧିକାଂଶ ନାଟକର ଉପଜୀବ୍ୟ । ସାମଗ୍ରିକ କଲ୍ୟାଣ ବା ଏକ ବୃହତ୍ତର ଅବହେଳିତ ଗୋଷ୍ଠୀର କଲ୍ୟାଣ ସାଧନ ଏହାର ଲକ୍ଷ୍ୟ । କିନ୍ତୁ ଅନ୍ୟଟି ଏହି ଚିନ୍ତାର ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ବିରୋଧୀ, ସମଷ୍ଟି ଚେତନାର ବିପରୀତ ବ୍ୟଷ୍ଟି ଚେତନା । ବ୍ୟକ୍ତିସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟବାଦୀ ମନୋଭାବରୁ ମନୁଷ୍ୟ ଆଜି ସମାଜଠାରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ । ଏହି ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାବୋଧ ହିଁ ତା ମନରେ ନିଃସଙ୍ଗ ଅସହାୟତାର ସୃଷ୍ଟି କରୁଛି । ଆଧୁନିକ ମଣିଷର ଚିନ୍ତାଧାରା ଆଜି ବିକ୍ଷିପ୍ତ, ଅସଲଗ୍ନ । ମନୁଷ୍ୟ ସମାଜଠାରୁ ନିଜକୁ ଦୂରେଇ ନେଇ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ସତ୍ତା ଖୋଜି ଖୋଜି ନିଜସ୍ୱ ସତ୍ତାଟିକୁ ହଠାତ୍ ହରାଇ ବସୁଛି । ସେ ନିଜ ନିକଟରେ ହୋଇ ଉଠୁଛି ଏକ କିମ୍ଭୂତ କିମାକାର ଜୀବ । ଜୀବନର ସ୍ୱାଭାବିକ ଗତିଶୀଳତା ବାଧାପ୍ରାପ୍ତ ହେବାରୁ ମଣିଷ ଏକ ମାନସିକ ରୋଗୀରେ ପରିଣତ ହୋଇଯାଉଛି । ତଥାପି ଏହି ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ମାନସିକତା ଭିତରେ ବି ସେ ବଞ୍ଚି ରହିବାକୁ ଚାହୁଁଛି । 'ଆଗାମୀ' ନାଟକ ମୂଳତଃ ଏକ ଶ୍ରେଣୀ ସଂଘର୍ଷ ମୂଳକ ଘଟଣାକୁ ଉପଜୀବ୍ୟ କରି ଗଢ଼ି ଉଠିଛି । ପୁଞ୍ଜିପତି ବିରୋଧରେ ଶ୍ରମିକ ଆନ୍ଦୋଳନ ଏବଂ ଏ ଆନ୍ଦୋଳନରେ ଶ୍ରମିକ ଶକ୍ତିର ବିଜୟ ହିଁ ନାଟକର ପ୍ରଥମ ଅଙ୍କର କଥାବସ୍ତୁ । ପୁଞ୍ଜିବାଦୀ ଶକ୍ତି ବିରୁଦ୍ଧରେ ସଂଗ୍ରାମ କରି ସର୍ବହରାଗୋଷ୍ଠୀର ବିଜୟ ହାସଲ ବାସ୍ତବବାଦୀ ନାଟକଗୁଡ଼ିକର ଏକ ସାଧାରଣ କାହାଣୀ ଭାବେ ଗୃହୀତ । ମନୋରଞ୍ଜନଙ୍କ 'ଆଗାମୀ' ନାଟକରେ ଏହି ଚିନ୍ତାଧାରା ସ୍ପଷ୍ଟ ଓ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ।

୧୯୪୦ ପରବର୍ତ୍ତୀ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ବିଶେଷତଃ ସାମାଜିକ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ସମସ୍ୟାମୂଳକ କଥାବସ୍ତୁର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ପରିଲକ୍ଷିତ । ଏହାର ମୂଳରେ କାର୍ଯ୍ୟ କରୁଥିଲା ଏକ ସଂସ୍କାରଗତ ଅନୁପ୍ରେରଣା । ଏହି ସମୟରେ Proletarian Humanism ବା ସର୍ବହରା ମାନବତାବୋଧ ଭାରତୀୟ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟକୁ ଊଣାଅଧିକେ ପ୍ରଭାବିତ କରିଥିଲା । ଶିଳ୍ପ ବିପ୍ଳବଜନିତ ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ଇଂରେଜ ଶାସିତ ଭାରତରେ ଅନେକାଂଶରେ ଅନୁଭୂତ ହୋଇଥିଲା । ଭାରତୀୟ ନାଟ୍ୟଚେତନାକୁ ଇବ୍‌ସନ, ବାର୍ଣ୍ଣାଡ଼ଶ, ଗଲ୍‌ସୱାର୍ଦି ଓ ଚେକଭ୍ ଆଦି ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ନାଟ୍ୟରୀତି ଓ ବକ୍ତବ୍ୟ କ୍ରମଶଃ ସମୃଦ୍ଧ କରିବାକୁ ଲାଗିଲା । ଏହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ କାଳୀଚରଣ ଏବଂ ତାଙ୍କ ପରବର୍ତ୍ତୀ ମନୋରଞ୍ଜନ ଦାସ, ଗୋପାଳ ଛୋଟରାୟ, ଭଞ୍ଜ କିଶୋର ପଟ୍ଟନାୟକ, ରାମଚନ୍ଦ୍ର ମିଶ୍ର ଆଦି ଶକ୍ତିମାନ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ସମସାମୟିକ ସମାଜର ନୂତନ ସମସ୍ୟାଗୁଡ଼ିକୁ ନୂତନ ଭାବରେ ପରିବେଷଣ କରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟିତ ହେଲେ । ଉପରୋକ୍ତ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ କଥାବସ୍ତୁଚୟନ ଓ ସଂଳାପ ସଂଯୋଜନା ଦିଗରେ ଭିନ୍ନ ପନ୍ଥାବଲମ୍ବୀ, କିନ୍ତୁ ଏମାନଙ୍କ ଭିତରେ ଚେତନାର ପାର୍ଥକ୍ୟ ସତ୍ତ୍ୱେ ଏକ ସାମାଜିକ ବାସ୍ତବତାର ସ୍ୱରୂପ ସର୍ବଥା ପରିଲକ୍ଷିତ । ଏଇ ବୋଧ ହିଁ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ଓ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏମାନଙ୍କୁ ଯଥେଷ୍ଟ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ଦେଇଥିଲା । ଏହାର ବିପରୀତରେ ପୂର୍ବବତ୍ କେତେକ ସମାଜ ସଂସ୍କାରମୂଳକ କିମ୍ବା ପ୍ରେମମୂଳକ ମନୋରଞ୍ଜନଧର୍ମୀ ନାଟକ ମଧ୍ୟ ରଚିତ ହୋଇଛି, କିନ୍ତୁ ସେଗୁଡ଼ିକ ଦର୍ଶକମଣ୍ଡଳୀର ମାନସିକ

କାର୍ଯ୍ୟକୁ ପରିତୃପ୍ତ କରି ପାରିନାହିଁ । ଏହି ସମୟକୁ ବୁର୍ଜୋୟା ମାନବତାବାଦ ବା Bourgeois Humanism ପାଇଁ ବିଲୁପ୍ତ ହେବାକୁ ବସିଲାଣି । କାରଣ ଏହା ସାଧାରଣ ଜନତା ପ୍ରତି ଏକ ପ୍ରକାର ପ୍ରତାରଣା ଥିଲା । ଅଭିଜାତ ସମାଜର ନିମ୍ନ ସମାଜ ପ୍ରତି ଯେଉଁ ସହାନୁଭୂତି, ତାହା ଅନ୍ତରରୁ ଉତ୍ସାରିତ ନ ହୋଇ, ଉତ୍ସାରିତ ହେଉଥିଲା ମୁଖରୁ । ସର୍ବହରା ମାନବଗୋଷ୍ଠୀର ମୁକ୍ତିର ସ୍ୱପ୍ନ ଏଥିରେ ଥିଲା ସୁଦୂର ପରାହତ । କାଳୀଚରଣଙ୍କ ନାଟକର ମାନବତାବୋଧ ବହୁ ସମୟରେ ଏହି ସ୍ତରକୁ ଅତିକ୍ରମ କରିପାରିନାହିଁ । ମନୋରଞ୍ଜନଙ୍କ ସମସାମୟିକ ଓ ପରବର୍ତ୍ତୀ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ପରେ ଯଥାସାଧ୍ୟ ଚେଷ୍ଟା କରିଛନ୍ତି ଶୋଷିତ ସମାଜକୁ ଖୁବ ନିକଟରୁ ଦେଖିବାକୁ । ଦୂରରେ ରହି ସହାନୁଭୂତି ଜଣାଇବା କ୍ରମଶଃ ସେମାନଙ୍କ ନିକଟରେ ଏକ ଛଳନା ଭାବରେ ପରିଗଣିତ ହୋଇଛି । ତେବେ ବୁର୍ଜୋୟା ମାନବତାବୋଧକୁ ଛାଡ଼ି ସର୍ବହରା ମାନବତାବୋଧ ଆଡ଼କୁ ଉତ୍ତରଣ ସ୍ୱାଧୀନତା ଦଶକର ବହୁ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ କ୍ଷେତ୍ରରେ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । ବିଜ୍ଞାନସମ୍ମତ ସମାଜତନ୍ତ୍ର ହେଉଛି ସର୍ବହରା ମାନବତାବୋଧର ଆଭିମୁଖ୍ୟ ଓ ପ୍ରତିଶ୍ରୁତି । ଏହି ବୋଧ ଉପରେ ବିଶ୍ୱାସୀ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଯଥାର୍ଥରେ ସମାଜର ବାସ୍ତବବାଦୀ ଶିଳ୍ପୀ । ସମାଜବୋଧ ସମ୍ପନ୍ନ ନାଟ୍ୟକାରଗଣ ସ୍ରଷ୍ଟା, ସମାଜ ଓ ବ୍ୟକ୍ତିର ପାରସ୍ପରିକ ସମ୍ପର୍କର ନବମୂଲ୍ୟାୟନ ପ୍ରତି ବିଶେଷ ଆଗ୍ରହୀ । ଏହି ଶ୍ରେଣୀର ନାଟ୍ୟକାର-ମାନେ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ସମାଜତାନ୍ତ୍ରିକ ଚେତନା ଦ୍ୱାରା ଏକ ନୂତନ ପ୍ରାଣ ସ୍ପନ୍ଦନ ସୃଷ୍ଟି କରିଛନ୍ତି । ଏହି ଚେତନାକୁ ଏକ ବୈଦେଶିକ ଚେତନା ଏବଂ ଏହା ଭାରତୀୟ ସମାଜରେ ଗ୍ରହଣୀୟ ନୁହେଁ ବୋଲି କହିବାରେ କୌଣସି ଯୁକ୍ତି ନାହିଁ । କାରଣ ମହା-ଭାରତ ଓ ରାମାୟଣ ଆଦି ବହୁ ପୁରାଣରେ ଶ୍ରେଣୀ ସଂଘର୍ଷର ଯଥେଷ୍ଟ ସୂଚନା ରହିଛି । ଏହା ଭାରତୀୟ ଜାତୀୟ ଜୀବନଧାରା ସହ ଅଙ୍ଗାଙ୍ଗୀଭାବେ ଜଡ଼ିତ ଏବଂ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଇତିହାସ-ସମ୍ମତ । କଳ୍ପନା ପ୍ରବଣତା ବିରୋଧରେ ଏହା ଜୀବନଧର୍ମୀ ସାହିତ୍ୟ ରୂପେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ । ଇତିହାସର ଆବର୍ତ୍ତନରେ ବାରମ୍ବାର ଶ୍ରେଣୀ ସଂଘର୍ଷର ସ୍ୱରୂପ ପ୍ରକଟିତ । ବିଭିନ୍ନ ସମୟରେ ସାମାଜିକ ସଙ୍କଟର ଦୂରୀକରଣ ଲାଗି ଏକ ଶ୍ରେଣୀଶୋଷଣହୀନ ସମାଜ ଗଠନର ଆକାଂକ୍ଷା ଜନସାଧାରଣଙ୍କ ମନରେ ଜାଗ୍ରତ ହୋଇଛି । ଏହି ଚେତନାର ମୂଳରେ ରହିଛି ସର୍ବହରା ମାନବତାବୋଧ ପରି ଏକ ନୂତନ ମୂଲ୍ୟବୋଧ । ଫଳରେ ଶୋଷିତ, ଅତ୍ୟାଚାରିତ ଜନଗଣଙ୍କ ସହ ଏକାତ୍ମ ହୋଇ ଭାରତୀୟ ଲେଖକମାନେ ଲେଖନୀ ଧରି ଅଗ୍ରସର ହୋଇଛନ୍ତି ।

କେବଳ ନିପୀଡ଼ିତ ଜନସମାଜ ପ୍ରତି ଆନ୍ତରିକ ସହାନୁଭୂତି ତଥା ଗଭୀର ମମତ୍ୱବୋଧ ସମସ୍ୟା ସମାଧାନର ପଥ ଉନ୍ମୁକ୍ତ କରି ନ ଥିଲା । ଏହା ସହିତ ସମାଜ-ବାଦର ଉତ୍ତରଣ ଲାଗି ଏକ ସୁଦୃଢ଼ ପ୍ରତିଶ୍ରୁତି ଏବଂ ଶ୍ରେଣୀଶୋଷଣମୁକ୍ତ ସମାଜଗଠନ ଲାଗି ଏକ ଅପ୍ରତିହତ ସ୍ୱପ୍ନ ଜାଗ୍ରତ ରହିଥିଲା । ଏହି ବୈପ୍ଳବିକ ଚେତନା ଜନମାନସକୁ ଯେପରି ଗଭୀର ଭାବେ ପ୍ରଭାବିତ କରିଥିଲା, ତାହାର ପ୍ରଭାବ ଲେଖକ ବିଶେଷତଃ

ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କ ମାନସିକ ରାଜ୍ୟକୁ ପ୍ରସାରିତ ହେବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ଏହା ହିଁ ତତ୍କାଳୀନ ବହୁ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଶିଳ୍ପ ଚିନ୍ତା ଭାବରେ ଚିତ୍ରିତ । କ୍ଷୟିଷ୍ଣୁ ବୁର୍ଜୋୟା ଚିନ୍ତାଧାରା ଭାରତ-ବର୍ଷକୁ ସ୍ୱାଧୀନତା ପୂର୍ବରୁ ଯେପରି ଗ୍ରାସ କରି ବସିଥିଲା, ଆଜି ମଧ୍ୟ ତାର ଅବସାନ ଘଟିନାହିଁ; ଯଦି ଚ ଜାଗ୍ରତ ଗଣଶକ୍ତି ଏହାର ତୀବ୍ର ବିରୋଧ କରି ଆସିଛି । ଶ୍ରେଣୀଶୋଷଣ ବିରୁଦ୍ଧରେ ପ୍ରଚଣ୍ଡ ଅସନ୍ତୋଷ ଫଳରେ ଆଜି ପ୍ରତ୍ୟେକ ମନରେ ପ୍ରବଳ ସମାଜତାନ୍ତ୍ରିକ-ବୋଧର ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଛି । ସମାଜତନ୍ତ୍ର ଆଜି ସର୍ବତ୍ର ବିଘୋଷିତ ନୀତି ରୂପେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ । କିନ୍ତୁ ତଥାକଥିତ ରାଜନୀତିଜ୍ଞମାନେ ସମାଜତନ୍ତ୍ର ନାମରେ ଶୋଷଣତନ୍ତ୍ର ଚଳାଉଛନ୍ତି । ଏହା ବିରୁଦ୍ଧରେ ମଧ୍ୟ ପ୍ରବଳ ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ଦେଖାଦେଇଛି । ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ମନୋରଞ୍ଜନଙ୍କ 'ଆଗାମୀ' ଓ ଗୋପାଳ ଛୋଟରାୟଙ୍କ 'ପରକଳମ' ପରି କେତେକ ରାଜ-ନୈତିକ ନାଟକ ଆଜିର ଗଣତନ୍ତ୍ର ଧ୍ୱଜାଧାରୀମାନଙ୍କର ପ୍ରକୃତ ମୁଖା ଖୋଲିଦେଇଛି । ଆମେ ଆଜି ସ୍ୱାଧୀନ ଭାରତବର୍ଷର ନାଗରିକ । ବିଦେଶୀ ଶାସନ ଅପସାରିତ ହୋଇଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଆଜି ଯଥାର୍ଥ ବ୍ୟକ୍ତି ସ୍ୱାଧୀନତା ନାହିଁ । ନିଷ୍ଠୁର ଶୋଷଣଯନ୍ତ୍ର ତଳେ ସାଧାରଣ ଜନତା ଉର୍ଦ୍ଧ୍ୱଶ୍ୱାସ । ଏଇ ମଣିଷକୁ ନିଜର ଜନ୍ମଗତ ଅଧିକାର ଜାହିର କରିବା ପାଇଁ, ରାଜନୈତିକ ଶିକ୍ଷା ଦେବା ଲାଗି ଆଜିର ବାସ୍ତବବାଦୀ ନାଟ୍ୟକାର ଆଗଭର । ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ମୂଲ୍ୟବୋଧ ଉପରେ ନିଷ୍ଠୁର ଭାବେ କୁଠାରଘାତ କରିବାକୁ ସେ ଦୃଢ଼ପ୍ରତିଜ୍ଞ । କାଳୀ-ଚରଣଙ୍କ ପରବର୍ତ୍ତୀ ନାଟ୍ୟକାରଗଣ ସମାଜତନ୍ତ୍ରମୁଖୀ ବାସ୍ତବବାଦ ଭିତରେ ଶିଳ୍ପଗତ ସହାବସ୍ଥାନ ଆଣିବାରେ ସକ୍ଷମ ହୋଇଛନ୍ତି । କେତେକ ନାଟକରେ ବିଜ୍ଞାନସମ୍ମତ ସମାଜ-ତନ୍ତ୍ରର ବୋଧ ଓ ବିଶ୍ଳେଷଣ ରହିଛି । ଫଳରେ ନାଟକର ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣ ଢଗରେ ଆସିଛି ଏକ ବିରାଟ ଆହ୍ୱାନ । କେତେକ ନାଟ୍ୟକାର ଶିଳ୍ପଗତ ଭାରସାମ୍ୟ ରକ୍ଷା ଲାଗି ପରୋକ୍ଷ ପନ୍ଥା ଅବଲମ୍ବନ କରିଛନ୍ତି । ସାଧାରଣ ମଣିଷର ଦୁଃଖ, ଯନ୍ତ୍ରଣା, ଅଭାବ, ଅସଙ୍ଗତିକୁ ଦର୍ଶକ ସମାଜ ସମ୍ମୁଖରେ ଉପସ୍ଥାପନ କରି ସେମାନଙ୍କର ସମାଜ ପ୍ରତି ରୋମାଣ୍ଟିକ ମୋହଭଙ୍ଗର ଚେଷ୍ଟା କରିଛନ୍ତି । ସମାଜର ନଗ୍ନତା ବିରୁଦ୍ଧରେ ସଚେତନତା ସୃଷ୍ଟି କରିଛନ୍ତି । ଏ ଗୁଡ଼ିକରେ ସଂଗ୍ରାମର ସ୍ପଷ୍ଟ ଆହ୍ୱାନ ନ ଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଅନ୍ୟର ଦୁଃଖ-ହତାଶା ଦର୍ଶକଙ୍କୁ କ୍ରମଶଃ ଅଭିଭୂତ କରି ତୋଳେ । ଏହା ଫଳରେ ଏକ ଶ୍ରେଣୀହୀନ ସୁନ୍ଦର ସୁସ୍ଥ ସମାଜଗଠନ ଲାଗି ତା ମନରେ ଆଲୋଡ଼ନର ସୂତ୍ରପାତ ହୁଏ, କିନ୍ତୁ ମାର୍କ୍ସୀୟ ଚେତନା ସମ୍ବଳିତ ନାଟକର ସଂଖ୍ୟା ସ୍ୱଳ୍ପ । ବୋଧହୁଏ ଓଡ଼ିଶାର ନାଟ୍ୟଦର୍ଶକ ଏବଂ ନାଟ୍ୟକାରଗଣ ଏହି ଚେତନାକୁ ଆନ୍ତରିକତାର ସହ ଗ୍ରହଣ କରିପାରିନାହାନ୍ତି । କେବଳ ନୂତନତ୍ୱର ମୋହରେ ଏହି ଶ୍ରେଣୀର ନାଟକର ସୃଷ୍ଟି ।

•

ଅତୀତ ପ୍ରତି ବା ପରମ୍ପରା ପ୍ରତି ଅସନ୍ତୋଷ ହିଁ ସ୍ରଷ୍ଟାକୁ ଏକ ନୂତନ ପଥ ଆବିଷ୍କାର ଲାଗି ପ୍ରରୋଚିତ କରେ । ନୂତନତ୍ୱର ଆବାହନରେ ସେ ଆତ୍ମବିସ୍ମୃତ ହୋଇଯାଏ । ଏହି ପ୍ରେରଣାରେ ହିଁ ସାହିତ୍ୟ କ୍ଷେତ୍ରରେ କେତେକ ମାର୍କ୍ସବାଦୀ ନାଟକ

ଚେତନାର ସୂତ୍ରପାତ । କିନ୍ତୁ କୌଣସି ନାଟ୍ୟକାର ଏହି ଧାରାର ବିଶୁଦ୍ଧ ଅନୁସରଣ କରିପାରି ନାହାନ୍ତି । ସେମାନଙ୍କ ମନରେ ନାନା ଦ୍ୱିଧା,ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଦେଖାଦେଇଛି । ଦର୍ଶକମାନେ ଏହାକୁ କେତେଦୂର ଗ୍ରହଣ କରି ପାରିଛନ୍ତି, ସେ ସମ୍ପର୍କରେ ସଂଶୟ ଉପୁଜିଛି । ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ହୃଦୟରେ ନାଟ୍ୟରସବୋଧର ସୃଷ୍ଟି ନ ହେଲେ, ସହୃଦୟତାର ଅଭାବ ଘଟିଲେ, ନୂତନତ୍ୱର ଆକର୍ଷଣ ସେମାନଙ୍କୁ ବେଶି ଦିନ ଧରି ରଖି ପାରିବ ନାହିଁ । ଏହା ବୋଧହୁଏ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରିଛନ୍ତି । ଦ୍ୱିତୀୟତଃ ସାହିତ୍ୟର ଚିରନ୍ତନ ଧର୍ମ ଏହି ଶ୍ରେଣୀସ୍ଥ ପ୍ରଚାରଧର୍ମୀ ନାଟକ ଦ୍ୱାରା କ୍ଷୁଣ୍ଣ ହେଉଛି ବୋଲି ଅନେକ ନାଟ୍ୟକାର ମନେ କରିଛନ୍ତି । ଏକପ୍ରକାର କଥାବସ୍ତୁର ପରିବେଷଣରେ କେତେକ ନାଟକ ନାଟ୍ୟକଳା ବିବର୍ଜିତ ହୋଇପଡ଼ିଛି । କେବଳ ପ୍ରଚାରର ଏକ ମାଧ୍ୟମ ଭାବରେ ଏଗୁଡ଼ିକ ପରିଗଣିତ । ସାହିତ୍ୟର କଲ୍ୟାଣ ଧର୍ମ ରକ୍ଷା କରିବାରେ କେତେକ ପରିମାଣରେ ସହାୟକ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଚିରନ୍ତନ କଲ୍ୟାଣଧର୍ମ ଏଗୁଡ଼ିକ ଦ୍ୱାରା ବ୍ୟାହତ । ସତ୍ୟ-ଶିବ-ସୁନ୍ଦରର ଆବିର୍ଭାବ, ସୃଷ୍ଟିକୁ ଚିରନ୍ତନ କରେ । ଏହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଅନେକ ନାଟ୍ୟକାର ଏକ ସାମୂହିକ ବସ୍ତୁକୁ ନାଟକର ଉପଜୀବ୍ୟ ନ କରି ବ୍ୟକ୍ତିସତ୍ତା, ବ୍ୟକ୍ତିର ମାନସିକ କ୍ରିୟା ପ୍ରତିକ୍ରିୟାକୁ ନାଟକର ମୁଖ୍ୟ ଉପଜୀବ୍ୟ ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । ସୃଷ୍ଟି ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ସଚେତନ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଶୋଷଣପିଷ୍ଟ ଜନତାର ବେଦନାକୁ ନେଇ ନାଟକ ଲେଖିଲା ବେଳେ ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ ବିଶ୍ଳେଷଣକୁ କେତେକ ସ୍ଥାନରେ ସ୍ୱାଭାବିକ ରୀତିରେ ଅନୁପ୍ରବେଶ କରାଇଛନ୍ତି । 'ଆଗାମୀ', 'ଶଙ୍ଖାସିନ୍ଦୂର', 'ଅଶାନ୍ତ', 'ଅରଣ୍ୟ ଫସଲ', ଇତ୍ୟାଦି ନାଟକ ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଯୋଗୁ ଯଥେଷ୍ଟ ବଳିଷ୍ଠ ହୋଇପାରିଛି । ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ କ୍ରମଶଃ ମାନସିକ ଆଲୋଡ଼ନର ଚିତ୍ର ମୁଖ୍ୟ ସ୍ଥାନ ଲାଭ କରିବା ଫଳରେ ବୈପ୍ଳବିକ ସାମ୍ୟବାଦୀ ଚେତନାର ଉପସ୍ଥାପନ ଗୌଣ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ବିଶେଷତଃ ଧନୀ ଦରିଦ୍ର ନିର୍ବିଶେଷରେ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଶ୍ରେଣୀର ମାନସିକ ରାଜ୍ୟର ନଗ୍ନଚିତ୍ର ଦେବାରେ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ନିଜକୁ ନିୟୋଜିତ କରିଛନ୍ତି । ପ୍ରାଣବନ୍ଧୁ କର, ମନୋରଞ୍ଜନ ଦାସ, ବସନ୍ତ ମହାପାତ୍ର ପ୍ରମୁଖ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ ନାଟକର ଏକ ବଳିଷ୍ଠ ପରମ୍ପରା ସୃଷ୍ଟି କରିବାକୁ ସମର୍ଥ ହୋଇଛନ୍ତି । ଏହି ଧାରା ସମାଜର ବାସ୍ତବବାଦୀ ନାଟ୍ୟଧାରାର ବିରୋଧରେ କ୍ରମେ ସୁଦୃଢ଼ ହୋଇ ଠିଆହୋଇଛି । ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଜାଁ ପଲ୍ ସାର୍ତ୍ତ୍ରଙ୍କ ସ୍ଥିତିବାଦ, ବେକେଟ୍ ଓ ଇୟୋନେସ୍କୋଙ୍କ ଉଦ୍ଭଟତାବାଦର ପ୍ରତିଷ୍ଠା ଲାଗି ପଥ ପରିଷ୍କାର ହୋଇଯାଇଛି । ମାର୍କସୀୟ ଚେତନା ବହୁ ପରିମାଣରେ ମାର୍ଜିତ ଓ ଶିଳ୍ପରୂପସମ୍ମତ ହୋଇ ବ୍ରେଶ୍ଟୀୟ ମହାକାବ୍ୟିକ ବାସ୍ତବବାଦୀ ଧାରାରେ ପରିଣତି ଲାଭ କରିଛି । ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏହାର ଅନୁପ୍ରବେଶ ଓ କ୍ରମପ୍ରତିଷ୍ଠା ଓଡ଼ିଆ ନାଟକକୁ ଏକ ଦୃଢ଼ ଆତ୍ମପ୍ରତ୍ୟୟ ଦେବାକୁ ସମର୍ଥ ହୋଇଅଛି ।

ବିଶ୍ୱନାଟ୍ୟଚିନ୍ତାରେ ମାର୍କସ୍‌ବାଦୀ ସମାଜବାଦର ବିରୋଧରେ ସ୍ଥିତିବାଦୀ ଓ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟ୍ୟଧାରାର ପ୍ରତିଷ୍ଠା । ସାମୂହିକ ଜୀବନବୋଧ ପରିବର୍ତ୍ତେ ବୈୟକ୍ତିକ ଜୀବନବୋଧ ପ୍ରତି ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କର ଆକର୍ଷଣ କ୍ରମେ ତୀବ୍ର ହୋଇ ଉଠିଛି । ମଣିଷର

ନିଃସଙ୍ଗ ଅସହାୟତାର ଚିତ୍ର ଦେବାକୁ ହେଲେ ମଣିଷକୁ ସମୂହ ବା ସମାଜ ଭିତରୁ ଭିନ୍ନ କରିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ସ୍ଥିତିବାଦୀ ନାଟକ ମଣିଷର ବ୍ୟକ୍ତିସତ୍ତା ଉପରେ ବିଶ୍ୱାସୀ । ଇଓ୍ୱୋନେସ୍କୋ, ବେକେଟ୍, ପିଣ୍ଟର୍ ଆଦି ବିଶ୍ୱବିଶ୍ରୁତ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ପାରମ୍ପରିକ ନାଟ୍ୟରୀତିକୁ ପରିହାର କରି ଅନାଟକ ଲେଖିବାକୁ ଆରମ୍ଭ କରିଛନ୍ତି । ସାମ୍ପ୍ରତିକ ଉଦ୍ଭଟ ମଣିଷର ହତାଶାକୁ ଏକ ଉଦ୍ଭଟ ଶୈଳୀରେ ପ୍ରକାଶ କରିଛନ୍ତି । ବସ୍ତୁ ଓ ଆଙ୍ଗିକ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ସାମାଜିକ ବାସ୍ତବବାଦକୁ ବିରୋଧ କରୁଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଏଥିରେ ପାରମ୍ପରିକ ଚରିତ୍ରସୃଷ୍ଟି-ଚିନ୍ତାଧାରା ନାହିଁ । ଏଥିରେ ବୁର୍ଜୋୟା ନଗ୍ନତା ପ୍ରତି ପ୍ରବଳ ବିଦ୍ୱେଷ ଅନେକତ୍ର ପରିସ୍ଫୁଟ । ବ୍ୟକ୍ତିର ଆତ୍ମଘାତୀ କୁତ୍ସିତ ରୂପକୁ ଉଦ୍‌ଘାଟନ କରିବା ଲାଗି ଏହି ଶ୍ରେଣୀର ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ସଚେଷ୍ଟ । ଜୀବନର ବହୁ ପ୍ରଶ୍ନ ଏଥିରେ ଉତ୍ଥାପିତ ହୋଇପାରେ । ଉଦ୍ଭଟ ଶୈଳୀ ମଧ୍ୟ ଦେଇ ଉପାଦାନର ବିଜ୍ଞାନସମ୍ମତ ବିଶ୍ଳେଷଣ ମଧ୍ୟ କରାଯାଇ ପାରେ । ଯେଉଁ ଜୀବନକୁ ଆମେ ସାଧାରଣ ଆଖିରେ ଦେଖିବାକୁ ଅକ୍ଷମ, ତାହା କ୍ରମଶଃ ଦର୍ଶକର ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ସତ୍ତାକୁ ଆଚ୍ଛନ୍ନ କରିପାରେ । କିନ୍ତୁ ଏହାର ବିଚାର ମାର୍କ୍ସୀୟ ମାନଦଣ୍ଡରେ କରିବା ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । ଦ୍ୱାନ୍ଦ୍ୱିକ ବସ୍ତୁବାଦୀ ଦୃଷ୍ଟିରେ ଇତିହାସର ବିଚାରବୋଧ ଏଥିରେ ପ୍ରାୟ ଅନୁପସ୍ଥିତ ।

ନୈରାଶ୍ୟବାଦୀ ଅନ୍ଧକାର ଭିତରେ ବି କଳ୍ପନାର ଉଜ୍ଜ୍ୱଳତା ପରିସ୍ଫୁଟ । କଳ୍ପନା ଅଭାବରେ ସାହିତ୍ୟ କଳାତ୍ମକ ବିଭବରୁ ବଞ୍ଚିତ । ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକରେ ଅସଙ୍ଗତି ଭିତରେ ସଙ୍ଗତିର କଳ୍ପନା ସୂକ୍ଷ୍ମ ଶିଳ୍ପ କୌଶଳର ଅପେକ୍ଷା ରଖେ । ବାସ୍ତବବାଦୀ ନାଟକ ବାହ୍ୟତଃ କଳ୍ପନା ବିବର୍ଜିତ ବୋଲି ମନେ ହୋଇଥାଏ, ଅଥଚ କଳ୍ପନାକୁ ଛାଡ଼ି ଏ ଧରଣର କୌଣସି ସାର୍ଥକ ନାଟକ ରଚିତ ହୋଇନାହିଁ । ମାର୍କ୍ସୀୟ ବାସ୍ତବବାଦରେ ସୃଜନାତ୍ମକ ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ଚେତନା ବା creative romanticismକୁ ପରିହାର କରାଯାଏ ନାହିଁ । ରୋମାଣ୍ଟିସିଜିମ୍ ମାଧ୍ୟମରେ ହିଁ ଭବିଷ୍ୟତର ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ ସ୍ୱପ୍ନ ଦେଖିହୁଏ । ଏହି ସ୍ୱପ୍ନରୁ ମାର୍କସବାଦୀ ଲେଖକ ବଞ୍ଚିତ ନୁହନ୍ତି । ପ୍ରତ୍ୟେକ ଲେଖକ ମନରେ ବସ୍ତୁର ପ୍ରତିଫଳନରୁ କଳ୍ପନାର ସୃଷ୍ଟି । କିନ୍ତୁ ଏହି କଳ୍ପନାକୁ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ କରିବାର ଭିନ୍ନ ଢଙ୍ଗ ଅଛି । ଏହା ଶିଳ୍ପୀର ମାନସିକତା ଉପରେ ନିର୍ଭରଶୀଳ । ଆଜି ବସ୍ତୁବାଦୀ ଦୃଷ୍ଟିରେ ମଧ୍ୟ କଳ୍ପନାର ଆପେକ୍ଷିକ ବିଚାର କରାଯାଇ ପାରେ ।

ଇତିହାସ ଚିରପ୍ରବହମାନ । ଇତିହାସର ବିବର୍ତ୍ତନ ହିଁ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଯୁଗର ସାଂସ୍କୃତିକ ଚେତନାରେ ସଚଳତା ଆଣେ । ଇତିହାସର ପ୍ରବାହ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ କରେ ଶିଳ୍ପଚିନ୍ତାକୁ । ଶିଳ୍ପଚିନ୍ତା ସ୍ଥାଣୁ ନୁହେଁ । କୌଣସି ତତ୍ତ୍ୱ ଜିଜ୍ଞାସାର ଶେଷ ନାହିଁ । ସଂସ୍କୃତି ଓ ସାହିତ୍ୟର ପାଣିପାଗ ବଦଳିଲେ ଶିଳ୍ପଜିଜ୍ଞାସୁ ସେ ଭିତରୁ ନୂତନ ତତ୍ତ୍ୱ ଖୋଜିବସେ । ଆଜି ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ରୂପ ଓ ରୀତିରେ ଦେଖାଦେଇଛି ଏକ ବିରାଟ ପରିବର୍ତ୍ତନ । ତେଣୁ ପାରମ୍ପରିକ ଶିଳ୍ପଚିନ୍ତା ଦେଇ ତାକୁ ଦେଖିବା ବିଭ୍ରାନ୍ତିକର । ବର୍ତ୍ତମାନ ନୂତନ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀରୁ ସବୁ କିଛି ବିଚାରଣୀୟ । ଏଥିପାଇଁ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟର ଶ୍ରେଣୀଗତ

ରୂପ, ପର୍ଯ୍ୟାୟ ଓ ବିଶେଷ ଲକ୍ଷଣ ଆଦି କେତେକ ମୌଳିକ ବିଷୟ ଉପରେ ନିର୍ଭର କରିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ସାମାଜିକ ବା ରାଜନୈତିକ ବିପ୍ଳବ ଫଳରେ ସାଧାରଣ ଲୋକଙ୍କର ଦ୍ରୁତ ମାନସିକ ବିକାଶ ଘଟେ । ଏକ ବିରାଟ ଜାତୀୟ କର୍ମପ୍ରେରଣା ସମସ୍ତଙ୍କୁ ଉଦ୍‌ବୁଦ୍ଧ କରେ । ସାମାଜିକ ଜୀବନର ତଥା ଚିନ୍ତାଧାରାର ପରିବର୍ତ୍ତନକୁ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରି ନାଟ୍ୟକାର ତାର ନିଜସ୍ୱ ଶିଳ୍ପଭଙ୍ଗୀର ପରିବର୍ତ୍ତନ କରେ । ନାଟ୍ୟକଳାର ଭଙ୍ଗୀ ବଦଳିଲେ ତତ୍ତ୍ୱଜିଜ୍ଞାସା ଭିନ୍ନ ଧରଣର ହେବ ହିଁ ହେବ ।

ପ୍ରତ୍ୟେକ ନାଟ୍ୟକାରର ସୃଷ୍ଟି ପ୍ରକ୍ରିୟା ସ୍ୱକୀୟ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟପୂର୍ଣ୍ଣ । ନାଟ୍ୟକାରର ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଭଙ୍ଗୀଟିକୁ ଲକ୍ଷ୍ୟ ନ କଲେ ତାର ସୃଷ୍ଟିକୁ ଅବଧାରଣ କରିବା ସହଜ ନୁହେଁ । ନାଟ୍ୟକାର ସାମାଜିକ ଅଙ୍ଗୀକାର ପ୍ରତି ବୀତସ୍ପୃହ ନୁହେଁ । କିନ୍ତୁ ମୂଳତଃ ସୃଷ୍ଟି ପ୍ରେରଣା ଆତ୍ମପ୍ରକାଶର କାମନାରୁ ଜାତ । କିନ୍ତୁ ଏହା ଯୁଗରୁଚି ଦ୍ୱାରା ନିୟନ୍ତ୍ରିତ । ନାଟ୍ୟକାର ଜଣେ ଦିବ୍ୟଦ୍ରଷ୍ଟା ଭାବରେ ବର୍ତ୍ତମାନ ଉପରେ ଠିଆହୋଇ ଅତୀତ ଓ ଭବିଷ୍ୟତକୁ ଦେଖିପାରେ । ବର୍ତ୍ତମାନ ସହିତ ଅତୀତ ଓ ଭବିଷ୍ୟତର ସମ୍ପର୍କ ନିର୍ଣ୍ଣୟ କରି ବିଭିନ୍ନ ଚରିତ୍ର ମାଧ୍ୟମରେ ତାର ଶିଳ୍ପ ସତ୍ତାକୁ ପରିସ୍ଫୁଟ କରେ । ବର୍ତ୍ତମାନ ସହିତ ଅତୀତ ଓ ଭବିଷ୍ୟତକୁ ଗୋଟିଏ ସରଳରେଖାରେ ରଖି ନ ପାରିଲେ ନାଟ୍ୟକାର ବସ୍ତୁନିରପେକ୍ଷ ସମାଜଚିତ୍ର ଦେବାକୁ ଅକ୍ଷମ ହୁଏ । ବୈଜ୍ଞାନିକ ବିଶ୍ଳେଷଣ ଶକ୍ତି ଓ ଦାର୍ଶନିକ ସତ୍ୟୋପଲବ୍‌ଧି ହିଁ ନାଟକକୁ କାଳଜୟୀ କରେ । ଏହାର ଅଭାବରେ ଚିନ୍ତାର ମୌଳିକତା ସତ୍ତ୍ୱେ ବହୁ ନାଟ୍ୟକାର ସଫଳଭାବେ ଦର୍ଶକର ଚିତ୍ତ ଜୟ କରିପାରନ୍ତି ନାହିଁ ।

ଜାତୀୟ ଜାଗରଣ କାଳରେ ନାଟକର ଭୂମିକା ଅତ୍ୟନ୍ତ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ । ଜନମାନସରେ ଏକ ବିରାଟ ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ସୃଷ୍ଟି କରି ଆତ୍ମସଚେତନ କରାଇବା, ସେମାନଙ୍କ ଭିତରେ ଲୁଚି ରହିଥିବା ଜାତୀୟ ମମତା, ଅପ୍ରତିରୋଧ୍ୟ ଆବେଗକୁ ଉଜ୍ଜୀବିତ କରାଇବା ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ପରାଧୀନ ଭାରତବର୍ଷରେ ବହୁ ଜାତୀୟତାବ୍ୟଞ୍ଜକ ଐତିହାସିକ ନାଟକ ରଚିତ ହୋଇଛି । ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ ୧୯୧୫ରୁ ୧୯୪୫ ଭିତରେ ଅସଂଖ୍ୟ ଜାତୀୟ ନାଟକ ରଚିତ ହୋଇଥିବାର ଏହା ହିଁ କାରଣ । ଏଥିରେ ଜାତୀୟତାର ଉପାଦାନ ଭିତର ଦେଇ ସାମାଜିକ ଉତ୍‌ଥାନର ଦୃଢ଼ ପ୍ରକ୍ରିୟା କଳାତ୍ମକ ରୂପାୟନ ଲାଭ କରିଛି । କିନ୍ତୁ ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ସମାଜଠାରୁ ବ୍ୟକ୍ତିକୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ କରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଛନ୍ତି । କାରଣ କ୍ରମେ ସାମାଜିକ ବନ୍ଧନ ଓ ପ୍ରୟୋଜନବୋଧ ହୋଇପଡ଼ିଛି ଶିଥିଳ । ମଣିଷର ବ୍ୟକ୍ତିସତ୍ତା ସମୂହ ସତ୍ତା ଉପରେ ଆଉ ନିର୍ଭରଶୀଳ ହୋଇନାହିଁ । ତାର ବହିର୍ମୁଖୀ ଚିନ୍ତା ଅନ୍ତର୍ମୁଖୀ ହୋଇ ପଡ଼ିଛି । ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଆନନ୍ଦ ବେଦନା ତା ନିକଟରେ ପ୍ରଧାନ ହୋଇ ଉଠିବାରୁ ସେ ଗୋଷ୍ଠୀ ବା ସମଷ୍ଟିଠାରୁ ସ୍ୱାଭାବିକ ଭାବରେ ନିଜକୁ ଦୂରେଇ ନେଇଛି । ସେ ସ୍ପଷ୍ଟ ଦେଖିପାରିଛି ବ୍ୟକ୍ତି ସହିତ ସମଷ୍ଟିର ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ । ଏହି ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଏକ ଚିରାଚରିତ ପରମ୍ପରାରେ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇ ଆସିଛି । କିନ୍ତୁ ଆତ୍ମଜିଜ୍ଞାସା

ଅଭାବରୁ ମଣିଷ ଏହା ଅନୁଭବ କରି ପାରୁ ନ ଥିଲା । ବ୍ୟକ୍ତିର ମାନସିକ କ୍ରିୟା ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ୧୯୪୫ ପରେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକରେ ବିଶେଷ ଭାବରେ ସ୍ଥାନଲାଭ କରିଛି । ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଐତିହାସିକବୋଧ ଓ ସମାଜବିଜ୍ଞାନସମ୍ମତ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ ଦେଇ ବ୍ୟକ୍ତି ଚରିତ୍ରକୁ ଅନୁଧ୍ୟାନ କରିଛନ୍ତି । ତେଣୁ ମାନସିକ ଆଲୋଡ଼ନର ଆବିଷ୍କାର କରୁ କରୁ ମଣିଷର ନିଃସଙ୍ଗ ଅସହାୟତା ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କ ଆଖିରେ ପଡ଼ିବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ଅନେକ ନାଟ୍ୟକାର ନୂତନତ୍ୱର ମୋହରେ ଆନ୍ତର୍ଜାତିକ ଚେତନାକୁ ନାଟକ ମଧ୍ୟରେ ଅନୁପ୍ରବେଶ କରାଇବାର ଚେଷ୍ଟା କରିଛନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ପ୍ରଥମେ ପ୍ରଥମେ ଏ ଧରଣର ନାଟକ ପ୍ରସ୍ତରଧର୍ମୀ ମନେ ହୋଇଛି । ଓଡ଼ିଶାର ମାଟି, ପାଣି, ପବନରେ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଦେଶର ଗଛ ଯେ ସହଜରେ ଉଠିଧରି ପାରିବ ନାହିଁ, ତାହା ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ଅନାଗ୍ରହରୁ ସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇ ପଡ଼ିଛି । ତେଣୁ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ବାହ୍ୟ ଟେକ୍‌ନିକ୍‌କୁ ଛାଡ଼ି ଆଧୁନିକ ଚେତନାକୁ ଆମ ପରିବେଶ ସହିତ ମିଳାଇବାର ଚେଷ୍ଟା କରିଛନ୍ତି । କ୍ରମଶଃ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ଯଥାସମ୍ଭବ ଜୀବନଧର୍ମୀ ଓ ଶିଳ୍ପସମ୍ମତ ହୋଇପାରିଛି । ଏପରି ନାଟକଗୁଡ଼ିକର ବିଚାରରେ ଆମର ନିଜସ୍ୱ ମାନଦଣ୍ଡ ଆବଶ୍ୟକ । ବିଦେଶୀ ମାନଦଣ୍ଡରେ ମାପିଲେ ଆମ ନାଟକଗୁଡ଼ିକର ଯଥାର୍ଥ ବିଚାର ହେବନାହିଁ ।

ଓଡ଼ିଶାର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ବିକାଶ ପ୍ରତି ଲକ୍ଷ୍ୟ କଲେ ଏ କଥା ସ୍ପଷ୍ଟ ହୁଏ ଯେ ବିଦେଶୀ ଭାବଧାରା ଅନୁପ୍ରାଣିତ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ପେଶାଦାର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ଗୃହୀତ ହୋଇ ପାରୁ ନାହିଁ । ଅଥଚ ଏହି ଶ୍ରେଣୀର ନାଟ୍ୟାଭିନୟ ଲାଗି ବହୁ ସୌଖୀନ୍ ନାଟ୍ୟସଂସ୍ଥା ଅଗ୍ରଣୀ । ଉଭୟ ଶ୍ରେଣୀର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚକୁ ଆଶ୍ରୟ କରି ବହୁ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ପ୍ରତିଭାର ବିକାଶ ଘଟିଛି । ତେଣୁ ବର୍ତ୍ତମାନ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ନାଟକର ଚରମ ବିକାଶ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ମଧ୍ୟ କେତେକ ନାଟ୍ୟକାର ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଜଗତରୁ ଆମଦାନୀକୃତ ନବଚେତନାକୁ ଚମତ୍କାରିତା ସୃଷ୍ଟି ପାଇଁ ଗ୍ରହଣ କରିବାକୁ ପ୍ରସ୍ତୁତ ନୁହନ୍ତି । ସେମାନେ ଭାବନ୍ତି ଯେ ସାହିତ୍ୟ ହେଉଛି ସମାଜର ପ୍ରତିଚ୍ଛବି । ନାଟକରେ ସମସାମୟିକ ସମାଜର ପ୍ରତିଚ୍ଛବି ବେଶୀ ଭାବେ ପ୍ରକଟିତ ହେବା ଉଚିତ୍ । କାରଣ ନାଟକ ଶିକ୍ଷିତ ଅଶିକ୍ଷିତ ସମସ୍ତ ସ୍ତରର ଲୋକଙ୍କ ଉପଭୋଗ ଲାଗି ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ । ଯେଉଁ ସମାଜ ସେମାନଙ୍କ ଆଗରେ ରହିଛି, ସେ ସମାଜର ବିଭିନ୍ନ କ୍ରିୟା ପ୍ରତିକ୍ରିୟା, ଧ୍ୟାନଧାରଣା, ଭାବାଦର୍ଶ, ଜୀବନସଂଘାତକୁ ଗଭୀର ଭାବେ ଉପଲବ୍ଧି କରିବାର କ୍ଷମତା ସେମାନଙ୍କର ଅଛି । ସେମାନଙ୍କ ମନକୁ ଉପଯୁକ୍ତ ଖୋରାକ ଯୋଗାଇବାକୁ ହେଲେ ଆମେ ସମାଜଠାରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ହୋଇ ପଡ଼ିଲେ ଚଳିବ ନାହିଁ । ନାଟ୍ୟତୃଷ୍ଣା ଶିକ୍ଷିତମାନଙ୍କ ଭିତରେ ଯେପରି ଅଛି, ଅଶିକ୍ଷିତମାନଙ୍କ ଭିତରେ ମଧ୍ୟ ସେପରି ଅଛି । ଉଭୟ ଶ୍ରେଣୀର ଦର୍ଶକଙ୍କୁ ଆକୃଷ୍ଟ କରିବାକୁ ହେଲେ ବା ଉପଯୁକ୍ତ ଭାବେ ରସୁନିବେଦନ କରିବାକୁ ହେଲେ ଆମ ସମାଜର ନିତିଦିନିଆଁ ସୁଖ ଦୁଃଖ, ଆନନ୍ଦ ବେଦନା ସହିତ ଶ୍ରେଣୀ ସଂଘର୍ଷ, ମାନସିକ ଆଲୋଡ଼ନ ଓ ଅସହାୟ ଜୀବନବୋଧର ସ୍ଥାନ ଦେବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଆମ ଦେଶର ସାମାଜିକ ଜୀବନ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଦେଶର ସାମାଜିକ ଜୀବନଠାରୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଭିନ୍ନ । ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଦେଶର ଲୋକେ ଆଜି ଘୋର ଅସହାୟତା ବିଶ୍ୱାସହୀନତା, ଓ ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାର ସମ୍ମୁଖୀନ

ହୋଇ ପାରିଥାନ୍ତି, କିନ୍ତୁ ସେ ପ୍ରକାର ଜୀବନବୋଧ ଆମ ସମାଜର ଲୋକଙ୍କଠାରୁ ବହୁ ଦୂରବର୍ତ୍ତୀ । ଆଧୁନିକ ଇଂରେଜୀ ଶିକ୍ଷାପ୍ରାପ୍ତ ଶିକ୍ଷିତ ଶ୍ରେଣୀ ଆଧୁନିକ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଜୀବନ-ଧାରା ପ୍ରତି ଆକୃଷ୍ଟ । ନାଟକରେ ସେଇ ଧାରାର ପ୍ରତିଫଳନ ଦେଖିବାକୁ ସେମାନେ ଚାହାନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ବିଦେଶୀ ସମାଜ ବ୍ୟବସ୍ଥାରୁ ଯେଉଁ ସଂଘାତ ଓ ଆବେଗର ସୃଷ୍ଟି, ତାହା ଆମ ସମାଜରେ ପ୍ରାୟ ଅନୁପସ୍ଥିତ । କିନ୍ତୁ ଏ କଥା ସତ୍ୟ ଯେ କୌଣସି ବିଶ୍ୱ ବିସ୍ତୃତ ଚେତନାର ପ୍ରଭାବରୁ ଆମେ ଆଜି ନିଜକୁ ମୁକ୍ତ ରଖି ପାରିବୁ ନାହିଁ । ବିଶ୍ୱଚେତନାର ସ୍ରୋତରେ ନିଜକୁ ଭସାଇ ନ ପାରିଲେ ଆମେ ହୋଇପଡ଼ିବୁ ଅତ୍ୟନ୍ତ ସଙ୍କୁଚିତ । ବିଶ୍ୱ-ଚେତନା ଯେପରି ଅନ୍ୟ ଦେଶର ଜୀବନଧାରାକୁ ପ୍ରଭାବିତ କରୁଛି, ସେପରି ସାହିତ୍ୟକୁ ବିଶେଷତଃ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟକୁ ଯେ ପ୍ରଭାବିତ କରିବ, ଏଥିରେ ଆଶ୍ଚର୍ଯ୍ୟ ହେବାର କିଛି ନାହିଁ । ମୁଷ୍ଟିମେୟ ଲୋକଙ୍କ ଧ୍ୟାନ-ଧାରଣା ଓ ଭାବସଂଘାତ ସହିତ ବିରାଟ ଜନଗଣର ଆଦର୍ଶ ଓ ଅନୁଭୂତିର ତୀବ୍ର ବିରୋଧ ରହିଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଆଜି ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କୁ ନୂତନ ଶିଳ୍ପଚିନ୍ତାଧାରାମୂଳକ ନାଟକ ସୃଷ୍ଟି କରିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ତାର ବିପରୀତରେ ବା ତାର ଗୋଟିଏ ପାର୍ଶ୍ୱରେ ଆମ ସମାଜର ବାସ୍ତବ ଚିତ୍ର ଦେଉଥିବା ପାରମ୍ପରିକ ନାଟ୍ୟଧାରା ମଧ୍ୟ ଅବ୍ୟାହତ ଗତିରେ ଚାଲିବ । କବିଚନ୍ଦ୍ର କାଳୀଚରଣ ଏଇ କଥାଟିକୁ ଭଲ ଭାବରେ ହୃଦୟଙ୍ଗମ କରି ପାରିଥିଲେ । ତେଣୁ ଓଡ଼ିଆ ଜୀବନଧାରାର ପରିବେଷଣରେ ଓଡ଼ିଆ ରଙ୍ଗ-ମଞ୍ଚକୁ କିପରି ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରି ବଂଚାଇ ରଖିହେବ, ସେ ତାହା ପ୍ରଥମେ ନାଟ୍ୟ ପ୍ରଯୋଜକମାନଙ୍କୁ ଶିଖାଇ ଥିଲେ । ଆଜି ଓଡ଼ିଶାର ପାରମ୍ପରିକ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ଯେଉଁ ବିକାଶ ଲକ୍ଷିତ ହୁଏ, ତା ମୂଳରେ କାଳୀଚରଣଙ୍କ ଅବଦାନ ଓ ଅନୁପ୍ରେରଣା ସ୍ମରଣୀୟ । ଏହାର ବିରୋଧରେ ମନୋରଞ୍ଜନଙ୍କ ସୃଜନୀ ବା ବିଶ୍ୱଜିତଙ୍କ 'ସଙ୍କେତ' ନାଟ୍ୟ ସଂସ୍ଥାର ପ୍ରତିଷ୍ଠା । ଆଜିର ଶିକ୍ଷିତ ଶ୍ରେଣୀର ଜୀବନ ସଂଘାତ ଭିତରେ ସେମାନେ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଦ୍ୱିଧାଗ୍ରସ୍ତ ସମାଜ-ବୋଧର ସ୍ୱରୂପ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରିଛନ୍ତି । ଏପରି ଏକ ସମାଜର ରୂପଚିତ୍ର ଦେଲାବେଳେ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟକର ବସ୍ତୁଯୋଜନା ଓ ମଞ୍ଚ ଶୈଳୀକୁ ଗ୍ରହଣ କରିବା ସେମାନଙ୍କ ପକ୍ଷରେ ସ୍ୱାଭାବିକ ହୋଇଉଠିଛି । ଏହି ଶ୍ରେଣୀର ସୌଖୀନ୍ ମଞ୍ଚ ଅଭିନୀତ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ଆଜି ଗଣ ଦ୍ୱାରା ଗୃହୀତ ନ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ବହୁ ସଂଖ୍ୟକ ଆଧୁନିକ ରସାମୋଦୀ ଦର୍ଶକଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ବିଶେଷ ଆଦୃତ ହୋଇପାରୁଛି । ମନୋରଞ୍ଜନଙ୍କ ନାଟ୍ୟଧାରା ପ୍ରଭାବିତ ଉତ୍ତରସାଧକମାନେ ଆଜି ଏହି ଦିଗରେ ବହୁବିଧ ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷାରେ ବ୍ୟାପୃତ ।

ସାଂପ୍ରତିକ ନାଟ୍ୟ ଚିନ୍ତାରେ ବାସ୍ତବତା ଓ ଉଦ୍ଭଟତା

ସାଂପ୍ରତିକ ନାଟ୍ୟଚିନ୍ତାରେ ବାସ୍ତବତା ଓ ଉଦ୍ଭଟତା ଦୁଇଟି ଆପେକ୍ଷିକ ଦିଗ । ନାଟକ ସମାଜ ଚିତ୍ରର ଜୀବନ୍ତ ରୂପାୟନ ହୋଇଥିବାରୁ ଏହାର ବାସ୍ତବତା ସହ ସମ୍ପର୍କ ନିବିଡ଼ । ପୁଣି କଳାତ୍ମକତା ଓ ନାଟକୀୟତା ବିଚାରରୁ ଏହାର ଉଦ୍ଭଟତାକୁ ବାଦ୍ ଦେଇ ହେବ ନାହିଁ । କେବଳ ପୁରାଣ, ଇତିହାସ ବା ସାଂପ୍ରତିକ ଜୀବନଧାରାରୁ ସମାଜାଭିମୁଖୀ କାହାଣୀଟିଏ ଗ୍ରହଣ କରି ନେଲେ ଗୋଟିଏ ନାଟକ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଯିବା ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । କାରଣ ନାଟକ ଏକ ଗଣତାନ୍ତ୍ରିକ କଳା । ବହୁ ଜୀବନର ପ୍ରତିଫଳନ ସମ୍ବଳିତ ଗୋଟିଏ ଅଖଣ୍ଡ ଦୃଶ୍ୟ ପ୍ରଭାବକୁ ବହୁ ଲୋକ ଏକତ୍ର ବସି ଉପଭୋଗ କରିବାରେ ଏହାର ସାର୍ଥକତା । ସେହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ନାଟକର କଳାତ୍ମକ ଦିଗ ଓ ମଞ୍ଚଗତ ସାଫଲ୍ୟ ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ବେଶି । ନାଟ୍ୟକାରର ଅନୁଭୂତି, ଚିନ୍ତା ଓ କଳ୍ପନା ନାଟ୍ୟ ରଚନାରେ ସାର୍ଥକତା ଆଣିପାରେ । କାରଣ ଅନୁଭୂତି ବିନା ଯେପରି ମୃତ କଥାବସ୍ତୁ ବଞ୍ଚି ଉଠେ ନାହିଁ, ଚିନ୍ତା ବା କଳ୍ପନା ବିନା ଏହା ସେପରି ଅନ୍ୟର ହୃଦୟରେ ଗଭୀର ଭାବାବେଗ ସୃଷ୍ଟି କରିପାରେ ନାହିଁ । ଚିନ୍ତା ଓ ଅନୁଭୂତି ଉଦ୍ରେକ କରୁ ନ ଥିବା ଆବେଗହୀନ ନାଟକ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ପକ୍ଷରେ ଗ୍ରହଣୀୟ ନୁହେଁ । ଦର୍ଶକଙ୍କ ଅଭିରୁଚି ପାଠକଙ୍କ ଅଭିରୁଚିଠାରୁ ଭିନ୍ନ । ତେଣୁ ସେମାନଙ୍କର ଶିଳ୍ପତୃଷ୍ଣାର ପରିତୃପ୍ତି ପାଇଁ ନାଟକ ରଚନାରେ ମଞ୍ଚମାୟା ସୃଷ୍ଟିର ପ୍ରୟାସ ଅତ୍ୟାବଶ୍ୟକ । ବିଷୟବସ୍ତୁ ବା କଥାବସ୍ତୁକୁ ଯଦି ବାସ୍ତବ ବୋଲି ଧରାଯାଏ, ଏହି କଥାବସ୍ତୁକୁ ନାଟକାକାରରେ ପରିଣତ କରିବା ଲାଗି ଯେଉଁ ଭାବକଳ୍ପନାର ଆବଶ୍ୟକତା ପଡ଼େ, ତାହା ଉଦ୍ଭଟ ନୁହେଁ କି ? ଖାଣ୍ଟି ସୁନାରେ ଯେପରି ଅଳଙ୍କାର ହୁଏ ନାହିଁ, ସେଥିପାଇଁ ଖାଦ ଦରକାର; କେବଳ ଘଟଣାକୁ ନେଇ ସେପରି ନାଟକ ଲେଖା ଯାଇ ପାରେନାହିଁ । ବାସ୍ତବ କଥାବସ୍ତୁକୁ ଶିଳ୍ପରେ ପରିଣତ କରିବାକୁ ହେଲେ କଳ୍ପନାର ଆବଶ୍ୟକତାକୁ ଏଡ଼ାଇ ହେବ ନାହିଁ । ଚିନ୍ତା, ଆବେଗ ଓ କଳ୍ପଚିତ୍ର ରଙ୍ଗୀନ କଥାବସ୍ତୁକୁ ଶିଳ୍ପ ସାହିତ୍ୟରେ ରୂପାୟିତ କରେ । ବାହ୍ୟତଃ ନାଟ୍ୟଶିଳ୍ପ କଥାବସ୍ତୁ ଉପରେ ବିଶେଷ ନିର୍ଭରଶୀଳ ବୋଲି ମନେ ହୁଏ, କିନ୍ତୁ ନାଟକୀୟ ଶୈଳୀର ଅଭାବ ହେଲେ ଏହା ଦର୍ଶକଙ୍କର ମନକୁ ସ୍ପର୍ଶ କରି ପାରେ ନାହିଁ । ନାଟ୍ୟବସ୍ତୁ ସହିତ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ଯଦି ଏକାତ୍ମକତା ବା ହୃଦୟର ଯୋଗ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହୋଇ ନ ପାରିବ; ତେବେ ଏହା ନାଟକ ହେବ କିପରି ? ସମାଜର ବାସ୍ତବ ଚିତ୍ର ପ୍ରଦର୍ଶନ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ଯଦି କେବଳ କେତୋଟି ସତ୍ୟ ବା ନିତ୍ୟ ଘଟିତ ଘଟଣାପୁଞ୍ଜକୁ ଅବିକଳ ସଜାଇ ଉପସ୍ଥାପନ କରାଯାଏ, ତେବେ ତାହା ଯଥାର୍ଥରେ ବାସ୍ତବଧର୍ମୀ ଶିଳ୍ପ ହୋଇପାରିବ ନାହିଁ । ଏହା ହେବ କେବଳ ଆକ୍ଚୁଆଲିଟି ବା ନଗ୍ନ ବାସ୍ତବବାଦର ନାମାନ୍ତର ମାତ୍ର । ଏହା ସମାଜ-ଚିତ୍ରର ଅତି ବିଶ୍ୱସ୍ତ ଅନୁକରଣ ହୋଇପାରେ । ଏହାକୁ ନ୍ୟାଚୁରାଲିଜମ୍ କୁହାଯାଇ

ପାରେ, କିନ୍ତୁ ଏହା ରିଅଲିଜିମ୍ ନୁହେଁ । ସାହିତ୍ୟରେ ଯେଉଁ ରିଅଲିଟି, ତାହା ନଗ୍ନ ବାସ୍ତବବାଦ ନୁହେଁ; ତାହା ଏକ ଆର୍ଟିଷ୍ଟିକ୍ ରିଅଲିଟି ବା ଶୈଳିକ ବାସ୍ତବବାଦ । ନାଟକରେ ବାସ୍ତବ ଘଟଣାକୁ ନାଟକୀୟ ଅନୁରଞ୍ଜନ ସାହାଯ୍ୟରେ ପ୍ରକାଶ କରିବାକୁ ପଡ଼େ । ଏହି ବାସ୍ତବବାଦ ଶିଳ୍ପ ଭାବରେ ଦର୍ଶକ ମନରେ ରସାନୁଭୂତି ଜାଗ୍ରତ କରାଏ । ଫଳରେ ବାସ୍ତବ ସମସ୍ୟାଟି ସେମାନଙ୍କର ହୃଦୟରେ ଗମ୍ଭୀରଭାବେ ଅଙ୍କିତ ହୋଇଯାଏ ।

ବାସ୍ତବବାଦୀ ନାଟ୍ୟଶିଳ୍ପରେ କଳ୍ପନା ବା ଅବାସ୍ତବତାର ପ୍ରାଚୁର୍ଯ୍ୟ ନ ରହିଲେ ମଧ୍ୟ ଏହା କଳ୍ପନାବିହୀନ ନୁହେଁ । ଏଥିରେ ବିଷୟବସ୍ତୁ ସହିତ ଭାବକଳ୍ପନା ଓ ଅନୁଭୂତି ପ୍ରବଣତା ଏପରି ଭାବରେ ଏକୀଭୂତ ହୋଇଥାଏ ଯେ କଳ୍ପନାର ଭିନ୍ନ ସ୍ୱରୂପ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରିବା ଅସମ୍ଭବ । ବିଷୟବସ୍ତୁ ସହିତ ସମ୍ମିଶ୍ରିତ କଳ୍ପନା ମଧ୍ୟ ବାସ୍ତବ ରୂପେ ପ୍ରତିଭାତ ହୁଏ । ବାସ୍ତବଧର୍ମୀ ନାଟକ ରଚନାର ସାର୍ଥକତା ନାଟ୍ୟକାରର ଚିନ୍ତା, ଆବେଗ, ନାଟକୀୟ ଅନୁରଞ୍ଜନ ସହ ତୀକ୍ଷ୍ଣ ପର୍ଯ୍ୟବେକ୍ଷଣ ଶକ୍ତି, ଗମ୍ଭୀର ଅନୁଭୂତି ଓ ଜୀବନ-ବୋଧର ମାର୍ମିକ ସମନ୍ୱୟ ଉପରେ ନିର୍ଭରଶୀଳ । ନାଟ୍ୟଶିଳ୍ପ ମାଧ୍ୟମରେ ଉତ୍ତେଜନାକୁ ଉଦ୍‌ବୁଦ୍ଧ କରିବାକୁ ହେଲେ ବାସ୍ତବକୁ ଯଥା ପରିମାଣ ଉଦ୍ଭଟତା ଭିତରେ ନିମଜ୍ଜିତ କରିବାକୁ ପଡ଼େ । ଏହି ଉଦ୍ଭଟତା ଭିତରେ ଏକ ସୂକ୍ଷ୍ମ ବାସ୍ତବତାର ସ୍ୱରୂପ ନିହିତ । ସ୍ୱାଭାବିକ ବସ୍ତୁରୁ ଚରିତ୍ର ନିର୍ଣ୍ଣୟ କରିବା କଷ୍ଟ, କିନ୍ତୁ ଅସ୍ୱାଭାବିକ ବସ୍ତୁ ଭିତରେ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଚରିତ୍ରଟି ଖୋଜି ପାଇବା ସହଜ ।

ସମାଜ ଜୀବନକୁ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଅଭିମୁଖରେ ଅଗ୍ରସର କରାଇ ନେବା ସମାଜବାଦୀ ଶିଳ୍ପୀ ସାହିତ୍ୟିକର କାର୍ଯ୍ୟ । ଏଥିପାଇଁ ସମାଜବାଦୀ ନାଟ୍ୟକାରକୁ ସମାଜର ଅନ୍ତଃସାର-ଶୂନ୍ୟତାକୁ ଭଲ ଭାବରେ ଉପଲବ୍ଧି କରିବାକୁ ପଡ଼େ । ପାରମ୍ପରିକ ଦୃଷ୍ଟି ନେଇ ଆମେ କେବଳ ସମାଜର ବାହ୍ୟ ରୂପଟିକୁ ଦେଖୁ, ତାର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟରେ ମୁଗ୍ଧ ହେଉ । କିନ୍ତୁ ସମାଜର ଯେ ଏକ କୁତ୍ସିତ ନଗ୍ନରୂପ ଅଛି, ତାହାକୁ ସବୁବେଳେ ଏଡ଼ାଇଯିବା ପାଇଁ ପାରମ୍ପରିକ ମନ ଚାହେଁ । କିନ୍ତୁ ନାଟ୍ୟକାର ଏ ରୂପଟିକୁ ଦର୍ଶକ ନିକଟରେ ଉପସ୍ଥାପନ କରି ବିପ୍ଳବର ଆହ୍ୱାନ ଲାଗି ତାକୁ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରେ । ସମାଜ ମନରେ ଜମି ରହିଥିବା ଆବର୍ଜନାକୁ ଆବିଷ୍କାର ନ କଲେ ତାକୁ ପରିଷ୍କାର କରିବା ଲାଗି କାହାର ପ୍ରବୃତ୍ତି ଆସିବ ନାହିଁ । ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟ ସମାଜଜୀବନର ଉଭୟ ସୁନ୍ଦର ଓ ବୀଭତ୍ସ ଚିତ୍ର ପ୍ରଦାନ କରିବାକୁ ବାଧ୍ୟ । ସମାଜ ମନରେ କଳଙ୍କ ଲାଗିଲେ ତାହା ସମସାମୟିକ ନାଟକରେ ପ୍ରତିଫଳିତ ହେବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ସମାଜର ସମସ୍ତ ଅନ୍ୟାୟ, ଅବିଚାର ବିରୁଦ୍ଧରେ ସଂଗ୍ରାମ ଚଳାଇବାକୁ ହେଲେ ବାସ୍ତବଧର୍ମୀ ନାଟକ ରଚନା ଏକାନ୍ତ ପ୍ରୟୋଜନ । ପାରମ୍ପରିକ ଧାରଣା ବର୍ତ୍ତମାନ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ବଦଳି ଯାଇଛି । ସାହିତ୍ୟର ରୂପାୟନ କ୍ଷେତ୍ରରେ ରୂପ ଓ କୁରୂପ ଉଭୟର ସ୍ଥାନ ଅଛି । ଅନ୍ଧାର ଆଲୋକ ପରି ସାମଗ୍ରିକ ଜୀବନର ପରିଚୟ ଏ ଉଭୟରେ ବିଦ୍ୟମାନ । ଆଲୋକର ଦିଗ ଅପେକ୍ଷା ଅନ୍ଧକାର ଦିଗଟି ବରଂ ଜୀବନ ପକ୍ଷରେ ପରମ

ସତ୍ୟ । ଲେଖକର ଚିରନ୍ତନ ସଂଗ୍ରାମ ଏହି କୃତ୍ରିମତା ବିରୁଦ୍ଧରେ । କିନ୍ତୁ ନାଟ୍ୟମଞ୍ଚରେ ଏହି କୃତ୍ରିମତାର ଉପସ୍ଥାପନ ଭିନ୍ନ ଧରଣର । କଳାତ୍ମକତାର ଅଭାବ ଘଟିଲେ ଏହା ହୋଇପଡ଼େ ଅସାର୍ଥକ, ବୀଭତ୍ସତାର ଅନ୍ୟନାମ ।

ମଞ୍ଚରେ ପ୍ରଦର୍ଶିତ ନାଟକ ଯେତିକି ବାସ୍ତବ, ସେତିକି ଉଦ୍ଭଟ । ଅଭିନେତା ଅଭିନେତ୍ରୀମାନଙ୍କଦ୍ୱାରା ବାସ୍ତବ ଜୀବନର ଏକ ଚିତ୍ର ଅଭିନୀତ ହୁଏ । ନାଟକ ଯେହେତୁ ସମାଜର ଏକ ବାସ୍ତବ ଚିତ୍ରର ଅବିକଳ ରୂପାୟନ, ଏହାର ଦର୍ଶନ ଫଳରେ ଦର୍ଶକ ନିଜ ରସ ପ୍ରବାହରେ ଦ୍ରବୀଭୂତ ହୋଇଯାଏ । କାରଣ ଦର୍ଶକ ରହେ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚଠାରୁ ଦୂରରେ; ତାର ଅଭିନୟରେ କୌଣସି ଭୂମିକା ନାହିଁ । ଅଭିନୟ ଏବଂ ମଞ୍ଚସଜ୍ଜା ଭିତରେ ଏକ ମାୟା ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଯାଏ । ଏହା ଦର୍ଶକର ସ୍ୱାଭାବିକ ନାଟ୍ୟମୋହ ଯୋଗୁ ସମ୍ଭବ ହୁଏ । ଅଭିନୟ ମାଧ୍ୟମରେ ସମାଜର ଛିନ୍ନ ଚିତ୍ର ପରିବେଷଣରେ ଦର୍ଶକ ଅଭିଭୂତ ହୋଇପଡ଼େ । ଘଟଣା ଗୁଡ଼ିକୁ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ଭାବରେ ଏବଂ ଆପାତତଃ ସଚେତନତାର ସହିତ ଦେଖିଲେ, ଅବାସ୍ତବ ମନେ ହୋଇପାରେ । କିନ୍ତୁ ଏକ କଳାତ୍ମକ ନାଟ୍ୟପ୍ରବାହ ଭିତରେ ଗତି କଲାବେଳେ ସେଗୁଡ଼ିକର କୌଣସି ସମ୍ପର୍କହୀନତା ବା ଅସମ୍ଭବତା ଅନୁଭୂତ ହୁଏନାହିଁ । ପ୍ରତ୍ୟେକ ନାଟକର କଥାବସ୍ତୁ, ଚରିତ୍ର ଓ ସଂଳାପ ଜଣାଶୁଣା ଭାବେ କାଳ୍ପନିକ । ଏହା କିନ୍ତୁ ପାତ୍ରପାତ୍ରୀମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଅଭିନୀତ ହେଲାବେଳେ ପ୍ରେକ୍ଷାଳୟରେ ବସିଥିବା ଦର୍ଶକ ପକ୍ଷରେ ଜୀବନଠାରୁ ଏହାର ଭିନ୍ନତା ବାରିବା ସହଜ ହୁଏ ନାହିଁ । କାରଣ ଏହି ସମୟରେ ସେ ଭ୍ରମଣ କରେ ଏକ ମାୟାମୟ ଆଦର୍ଶ ଜଗତରେ । ଚତୁର୍ବିଧ ଅଭିନୟ (ଆଙ୍ଗିକ, ବାଚିକ, ସାତ୍ତ୍ୱିକ, ଆହାର୍ଯ୍ୟ)ର ସମନ୍ୱୟରେ ନାଟକଟି ଦର୍ଶକ ନିକଟରେ ବାସ୍ତବ ପ୍ରତୀୟମାନ ହୁଏ । କିନ୍ତୁ ଗଭୀର ଭାବେ ଦେଖିଲେ ଜଣାଯାଏ ଯେ ଏହା ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଉଦ୍ଭଟ । କାରଣ ଏଥିରେ ପାତ୍ରପାତ୍ରୀମାନେ ପୂର୍ବରୁ ଶିଖିଥିବା ଘଟଣା ବା ପରିବେଶର ଅଭିନୟ କରନ୍ତି ମାତ୍ର । ବାସ୍ତବ ଜଗତରେ କିନ୍ତୁ ସେମାନଙ୍କର ଭୂମିକା ଭିନ୍ନ । ସେମାନେ ସାଧାରଣ ମଣିଷ ପରି ଜଞ୍ଜାଳଗ୍ରସ୍ତ । ଏପରି ଲୋକମାନଙ୍କର ମିଥ୍ୟା ଅଙ୍ଗଚାଳନ ଓ ସଂଳାପର ଉଚ୍ଚାରଣକୁ ଦର୍ଶକ ପ୍ରକୃତ ବୋଲି ଭାବିନିଏ ଏବଂ ସ୍ୱତଃ ମାନସିକ ସ୍ତରରେ ଅନ୍ୟ ଏକ ଜଗତକୁ ଚାଲିଯାଏ । ଏହାଠାରୁ ଉଦ୍ଭଟତା ଆଉ କ'ଣ ଅଛି ? ଅବଶ୍ୟ ସବୁ କିଛି ଦର୍ଶକର ରସଗ୍ରାହିତା ଉପରେ ନିର୍ଭରଶୀଳ । ଦର୍ଶକ ଓ ପାତ୍ରପାତ୍ରୀଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ଏକ କାବ୍ୟିକ (ନାଟ୍ୟିକ) ଦୂରତ୍ୱ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ହୋଇ ନ ପାରିଲେ ଏପରି ଅନୁଭବ ଅସମ୍ଭବ । ଯେଉଁ ମଞ୍ଚମାୟା ସଚେତନ ଭାବରେ ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଏ, ତାହା ଦର୍ଶକର କଳ୍ପନା ଶକ୍ତି ବା ରସଗ୍ରାହୀ ମାନସିକତା ଯୋଗୁଁ ଅବିକଳ ହୋଇଉଠେ ।

ନାଟକ ଅଭିନୟରେ କଳ୍ପନା ଯେପରି ବାସ୍ତବର ଭ୍ରମ ଜନ୍ମାଏ, ବାସ୍ତବତା ମଧ୍ୟ ସେପରି କଳ୍ପନାର ଭ୍ରମ ଜନ୍ମାଏ । ଗୋଟିଏ ଘଟଣାର ପ୍ରତିରୂପ ବା ପ୍ରତିଭାସ ମାତ୍ର ଉପସ୍ଥାପନ କରିବା ବ୍ୟତୀତ ବାସ୍ତବ ଘଟଣାକୁ ବାସ୍ତବ ରୂପରେ ପରିବେଷଣ କରିବା

ଯେତେବେଳେ ସଂଭବ ନୁହେଁ, ସେତେବେଳେ ନାଟ୍ୟାଭିନୟକୁ ଅବିକଳ କରିବାର ସାର୍ଥକତା କେଉଁଠି ? ନାଟ୍ୟାଭିନୟ ବା ମଞ୍ଚମାୟା ସୃଷ୍ଟି ଏକପ୍ରକାର ଉଦ୍ଭଟତା । ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ସମସ୍ତ ବାସ୍ତବତା ଉଦ୍ଭଟତା ଭିତରେ ନିମଜ୍ଜିତ ହୋଇପଡ଼େ । ମଞ୍ଚ ଯଥାର୍ଥରେ ଗୋଟିଏ ଘଟଣାର ବାସ୍ତବ ସତ୍ୟ ରୂପାୟନର ପରିଧି ନୁହେଁ, ଏକ ଉଦ୍ଭଟ ସତ୍ୟ-ରୂପାୟନର ପରିଧି । ଜାଁ ପଲ୍ ସାର୍ତ୍ରେ ଯଥାର୍ଥରେ କହିଛନ୍ତି—"And so between the theatrical illusion which is absorbed or swallowed by some real and sadistic action imposed on the spectator, as in a happening, and the real event which we recreate in the theatre of fact, which is swallowed by the illusion we create, we find the crisis of the imaged.(୧)

ଯେଉଁ ବାସ୍ତବ ଘଟଣାର ଅଭିନୟକୁ ଦର୍ଶକ ମନ ଉପରେ ଲଦି ଦିଆଯାଏ, ତାହା ମଞ୍ଚଗତ ଅବାସ୍ତବତା ବା ଉଦ୍ଭଟତାକୁ କ୍ରମେ ଦୂର କରେ । ପୁଣି ଅନ୍ୟ ପକ୍ଷରେ ବାସ୍ତବ ଘଟଣାର ପ୍ରତିରୂପ ଅଭିନୟ କଳାକୁଶଳତା ଦ୍ୱାରା କ୍ରମେ ଉଦ୍ଭଟତାରେ ଆଚ୍ଛନ୍ନ ହୋଇପଡ଼େ । କିନ୍ତୁ ବର୍ତ୍ତମାନ ଯୁଗର ଥିଏଟର ଅବାସ୍ତବତାରେ ରୂପାନ୍ତରିତ ହେବାକୁ ବସିଛି । କାରଣ ଆଧୁନିକ ପ୍ରଯୋଜକ ଓ ମଞ୍ଚଶିଳ୍ପୀମାନେ କ୍ରମଶଃ ବେଶି ବେଶି ବାସ୍ତବତା ଆଡ଼କୁ ଆକର୍ଷିତ ହେଉଛନ୍ତି । ସେମାନେ ନାଟକ ମାଧ୍ୟମରେ ଯେତେ ବାସ୍ତବ ଚିତ୍ର ଫୁଟାଇବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରନ୍ତି, ସେହି ମାତ୍ରାରେ ବାସ୍ତବତାଟି ଶେଷରେ ଏକ ଉଦ୍ଭଟ ରୂପ ନେଇ ଠିଆ ହୁଏ । କାରଣ ବାସ୍ତବତାର ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସୀମା ଅଛି । ଏହି ସୀମା ଲଙ୍ଘନ କଲେ ଉଦ୍ଭଟତାର ରାଜ୍ୟ ଭିତରେ ପଶିଯିବାକୁ ପଡ଼େ । ଦ୍ୱିତୀୟତଃ ଆଜି ଦର୍ଶକ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣରୂପେ ସଚେତନ ଯେ ସେ ମଞ୍ଚରେ ଏକ ନାଟକ ଦେଖୁଛି, ବାସ୍ତବ ଘଟଣା ଦେଖୁନାହିଁ । ମଞ୍ଚର ପାତ୍ରପାତ୍ରୀଙ୍କ ମୁଖରେ ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ବକ୍ତବ୍ୟ ଦିଆଯାଇଛି, ସେମାନେ ତାହା ପରିବେଷଣ କରିବା ଲାଗି ନିଯୁକ୍ତ । ଏହି କଥା ଭାବିଲେ ତାର ନାଟ୍ୟମୋହ ଭାଙ୍ଗିପଡ଼ିବ । ଦର୍ଶକ ବିଶେଷ ଭାବେ ନାଟ୍ୟବସ୍ତୁ ଓ ନାଟ୍ୟକଳା ସହ ପରିଚିତ ଓ ଶିକ୍ଷିତ ହୋଇପଡ଼ିଲେ ମଞ୍ଚମାୟା ତାହାଠାରୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଦୂରୀଭୂତ ହୋଇଯିବ । ସେ କେବଳ ଏକ ଘଟଣାର ବିମୂର୍ତ୍ତି ରୂପ ମାତ୍ର ଦେଖିବ । ଏହି ବିମୂର୍ତ୍ତିତା ବା ଉଦ୍ଭଟତା ଭିତରୁ ସେ ପ୍ରକୃତ ସୂକ୍ଷ୍ମ ବାସ୍ତବତାର ସ୍ୱରୂପ ଉପଲବ୍ଧି କରିବ । ଅବଶ୍ୟ ନାଟ୍ୟ ସଚେତନତା ଏହିପରି ଉପଲବ୍ଧି ଦିଗରେ ବିଶେଷ ସହାୟକ ।

ସିନେମାରେ ସମାଜ ଓ ଜୀବନର ଅବିକଳ ଚିତ୍ର ପ୍ରଦର୍ଶିତ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ତାହା ବାସ୍ତବବାଦୀ ଚିତ୍ର ନୁହେଁ । ଏଥିରେ ସ୍ୱାଭାବିକ କଳାତ୍ମକ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟର ଅଭାବ ଥାଏ । ଏହାକୁ ବୁର୍ଜୁଆ ବାସ୍ତବବାଦ (Burgeois Realism) କୁହାଯାଇପାରେ । ଅବିକଳ

(୧) Sartre Jean Paul—Theatrical Credibility, Polities and Literature (1973)—P. 55

ରୂପ ଉପସ୍ଥାପନ (actuality) ଦୃଷ୍ଟିରୁ ନାଟକର ବାସ୍ତବତାଠାରୁ ସିନେମାର ବାସ୍ତବତା ବେଶି ହୋଇଥାଏ । କିନ୍ତୁ ନାଟକର ଅଭିନୟ ଯେପରି ଦର୍ଶକ ମନର କଳ୍ପନାଶକ୍ତିକୁ ଜାଗ୍ରତ କରାଏ ଓ ଦର୍ଶକଙ୍କୁ କଳ୍ପନା ଉପରେ ବିଶେଷ ଭାବେ ନିର୍ଭରଶୀଳ କରାଏ, ସିନେମା ତାହା କରେ ନାହିଁ । ସିନେମା କୌଣସି ବ୍ୟକ୍ତି ବା ବସ୍ତୁର ଅବିକଳ ଚିତ୍ର ପ୍ରଦାନ କରୁଥିବାରୁ ଦର୍ଶକର ସ୍ୱାଭାବିକ ଚିନ୍ତା ପ୍ରବାହ ବାଧାପ୍ରାପ୍ତ ହୁଏ ।

ସୃଷ୍ଟିର ଆରମ୍ଭରୁ ଜୀବନର ସକଳ ପ୍ରତିବନ୍ଧକ ବିରୁଦ୍ଧରେ ମଣିଷ ସଂଗ୍ରାମ ଚଳାଇ ଆସିଛି । କିନ୍ତୁ ଜୀବନ କ୍ଷେତ୍ରରୁ ଦୁଃଖ, ଗ୍ଲାନି, ପରାଜୟ, ନିଦାରୁଣ ଭାବନା, କୌଣସିଟିକୁ ବିତାଡ଼ିତ କରି ପାରିନାହିଁ । ବରଂ ଦିନକୁ ଦିନ ମଣିଷ ଆହୁରି ବେଶି ଯନ୍ତ୍ରଣାର ସମ୍ମୁଖୀନ ହୋଇ ସ୍ୱର୍ଗୀୟ ମାନବିକ ସତ୍ତାକୁ ବିସ୍ମୃତ ହୋଇପଡ଼ୁଛି । ଆଜି ଯଥାର୍ଥରେ ମଣିଷ ଜୀବନରେ ଏକ ଅସମାପ୍ତ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଦେଖା ଦେଇଛି । ଏଇ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିରୁ ମୁକ୍ତି ଲାଗି ମଣିଷ ଶତଚେଷ୍ଟା କରି ବି ବିଫଳ ହେଉଛି । ତେଣୁ ନାଟକରେ ବାସ୍ତବତା ପ୍ରତିଫଳିତ ହେବା ଅପେକ୍ଷା ଅସମାପ୍ତ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଚିତ୍ରସମ୍ବଳିତ ଉଦ୍ଭଟତା ହିଁ ବିଶେଷ-ଭାବେ ଅନୁପ୍ରବେଶ କରୁଛି । ଆଜିର ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକ ବା ଅସଙ୍ଗତାବୋଧର ନାଟକ ଯଥାର୍ଥରେ ମାନବ ଜୀବନ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ଏକ ସ୍ପଷ୍ଟ ରୂପାୟନ ।

ସାଂପ୍ରତିକ ଯୁଗ ଯନ୍ତ୍ରଣାର ଟ୍ରାଜେଡ଼ିରୁ ମଣିଷର ମୁକ୍ତି ସମ୍ଭବ ନ ହେଲେ ବି ମଣିଷ ତା ବିରୁଦ୍ଧରେ ଚିରଦିନ ସଂଗ୍ରାମରତ । ଏହି ସଂଗ୍ରାମ ହେଉଛି ଯଥାର୍ଥରେ ଏକ ସାଂସ୍କୃତିକ ସଂଗ୍ରାମ; ନୂତନ ଜୀବନବୋଧ, ନୂତନ ଶିଳ୍ପ-ସତ୍ୟ ପ୍ରତିଷ୍ଠାରେ ସହାୟକ । ଯୁଗଯନ୍ତ୍ରଣାର ଅନୁସନ୍ଧାନରେ କେତେକ ନାଟ୍ୟକାର ମଣିଷର ସମାଜ ବ୍ୟବସ୍ଥାର ତ୍ରୁଟିବିଚ୍ୟୁତି ଓ ତାର ବିଭିନ୍ନ ଦିଗ ଉପରେ ନିଜର ବକ୍ତବ୍ୟ ଉପସ୍ଥାପନ କରିଛନ୍ତି । କେତେକ ମଣିଷର ମାନସିକ ସ୍ତରର ସୂକ୍ଷ୍ମାତିସୂକ୍ଷ୍ମ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରି ଦୁଃଖର ଉତ୍ସ ସନ୍ଧାନରେ ବ୍ୟସ୍ତ । ଯେଉଁମାନେ ମଣିଷର ସାମାଜିକ ସତ୍ତା ଉପରେ ଆସ୍ଥାବାନ୍, ସେମାନେ ସାମାଜିକ ବ୍ୟବସ୍ଥା, ରାଷ୍ଟ୍ରୀୟ ବ୍ୟବସ୍ଥା ଓ ପରିବେଷ୍ଟନୀ ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଆରୋପ କରନ୍ତି; ସାମାଜିକ ସତ୍ତାର ବ୍ୟକ୍ତିସତ୍ତା ସହ ବିରୋଧ ଓ ସମନ୍ୱୟ ନିର୍ଣ୍ଣୟ କରନ୍ତି । ଆଉ କେତେକ ମଣିଷର ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ସତ୍ତା ଉପରେ ବିଶ୍ୱାସ ସ୍ଥାପନ କରନ୍ତି । ସେମାନେ ମଣିଷର ସ୍ୱଭାବ, ପ୍ରକୃତି ଭିତରେ ଥିବା ବିଷମତା, ବୈପରୀତ୍ୟ ଓ ବିରୋଧର ଅନୁସନ୍ଧାନ କରି ଦେଖିଛନ୍ତି ଯେ ମଣିଷ ଜୀବନ ବିପର୍ଯ୍ୟସ୍ତ, ଅସହାୟ, ଅର୍ଥହୀନ ଓ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନ । ଏଇ ଜୀବନଜିଜ୍ଞାସା ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟକାର ବିଶେଷତଃ ଫରାସୀ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କୁ ବେଶି ଭାବରେ ଆଚ୍ଛନ୍ନ କରି ବସିଛି । ତାର ନୂତନ ନୂତନ ପଦଧ୍ୱନି ଆମେ ପ୍ରତିମୁହୂର୍ତ୍ତରେ ଆମ ଦେଶରେ ବସି ବି ଶୁଣିପାରୁଛୁ । କାରଣ ଆଧୁନିକ ଚେତନାର ପରିମଣ୍ଡଳ ବଡ଼ ସ୍ପର୍ଶକାମୀ ।

ବାସ୍ତବ ଓ ଉଦ୍ଭଟ—ଏଇ ଦୁଇଟି ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଶିଳ୍ପଚେତନା ବର୍ତ୍ତମାନ ଭାରତୀୟ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟକୁ ବହୁ ଭାବରେ ନିୟନ୍ତ୍ରିତ ଓ ବିବର୍ତ୍ତିତ କରିଛି । ବାସ୍ତବବାଦୀ ଚିନ୍ତା ସମାଜନିର୍ଭର ହୋଇଥିବା ସ୍ଥଳେ ଉଦ୍ଭଟ ଚିନ୍ତା ସମାଜଠାରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ । ସମାଜବାଦୀ

ବାସ୍ତବ ଦୃଷ୍ଟିରେ ବ୍ୟକ୍ତି ସମାଜର ଏକ ଅଂଶ ମାତ୍ର । ସମାଜର ସାମୂହିକ ବିକାଶରେ ବ୍ୟକ୍ତିର ବିକାଶ ସମ୍ଭବ । କିନ୍ତୁ ଉଦ୍ଭଟ ଚିନ୍ତାରେ ବ୍ୟକ୍ତି ସମାଜଠାରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ । ସେ ମଣିଷର ସାମାଜିକ ସତ୍ତା ଉପରେ ଆସ୍ଥାଶୀଳ ନୁହେଁ, ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ବ୍ୟକ୍ତିସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟ ସଚେତନ । ବାସ୍ତବ ଓ ଉଦ୍ଭଟ ଶିଳ୍ପଚିନ୍ତା ଭିତରେ ଆପାତତଃ ବୈଷମ୍ୟ ଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଏଥିରେ ସାମ୍ୟର ପରିମାଣ ଊଣା ନୁହେଁ । ଉଦ୍ଭଟ ଚିନ୍ତାଧାରା ବାସ୍ତବ ଚିନ୍ତାଧାରାର ଏକ କ୍ରମ ବିବର୍ତ୍ତିତ ରୂପ । ବାସ୍ତବବାଦୀ ଚିନ୍ତାଧାରାର ଉଦ୍ଭବ ଘଟିଥିଲା ସାମାଜିକ ବିପ୍ଳବରୁ, ସମାଜ ଓ ପରମ୍ପରାବିରୋଧୀ ପ୍ରତିକ୍ରିୟାରୁ । କିନ୍ତୁ ବର୍ତ୍ତମାନର ବ୍ୟକ୍ତିଚେତନା ସମଷ୍ଟିଗତ କଲ୍ୟାଣ ଚେତନା ଭିତରେ ନିମଜ୍ଜିତ । ଏହା ଫଳରେ ବ୍ୟକ୍ତିସତ୍ତା ଲୋପ ପାଇ ମଣିଷକୁ ଅସହାୟ କରି ତୋଳୁଛି । ଯେଉଁ ସାମାଜିକ ନୀତିନିୟମର ସେ ବିରୋଧ କରୁଥିଲା, ବର୍ତ୍ତମାନ ତାକୁ ସେହି ନିୟମ ଗୁଡ଼ିକର ଦାସ ହେବାକୁ ପଡ଼ୁଛି । ସେଥିପାଇଁ ତାର ସହଜାତ ମୁକ୍ତି ପିପାସୁ ପ୍ରବୃତ୍ତି ତାକୁ ସମାଜଠାରୁ ଦୂରେଇ ନେବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରୁଛି । ଏହି କ୍ଷେତ୍ରରେ ସମାଜଠାରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ହେବା ଛଡ଼ା ବ୍ୟକ୍ତିର ଅନ୍ୟ ଉପାୟ ନାହିଁ । ଶିଳ୍ପ ବିପ୍ଳବ ପରେ ପରେ ଯନ୍ତ୍ରଶିଳ୍ପର ଅଭୂତପୂର୍ବ ବିକାଶ ଘଟିଲା । କିନ୍ତୁ ଶ୍ରମ ବିଭାଜନ ଯୋଗୁଁ ବ୍ୟକ୍ତି ଉତ୍ପାଦନଠାରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ହୋଇପଡ଼ିଲା । ବୁର୍ଜୁଆ ଉତ୍ପାଦନ ପ୍ରଣାଳୀ ଓ ଏହା ଉପରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ଶ୍ରେଣୀବିଭକ୍ତ ସମାଜ ବନ୍ଧନ ବ୍ୟକ୍ତିର ସାର୍ବଜନୀନ ଦୃଷ୍ଟିକୁ ସଙ୍କୁଚିତ ଓ ଖଣ୍ଡିତ ଦୃଷ୍ଟିରେ ପରିଣତ କରିଛି । ଏହି ସମସ୍ୟା ବର୍ତ୍ତମାନର ସାହିତ୍ୟ ସୃଷ୍ଟିକୁ ପ୍ରଭାବିତ କରିବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ଆଜିର ମଣିଷ ଅପୂର୍ଣ୍ଣ, ଅସହାୟ । ତାର ଏଇ ରୂପଟି ହିଁ ଆଧୁନିକ ନାଟକରେ ପ୍ରତିଫଳିତ । କିନ୍ତୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାବୋଧ ଆଜି ବିଶ୍ୱର ସମସ୍ତ ଦିଗକୁ ପ୍ରସାରିତ ହୋଇଥିଲେ ମଧ୍ୟ ସର୍ବତ୍ର ଗୃହୀତ ହୋଇ ପାରିନାହିଁ । କାରଣ ଏହି ଚିନ୍ତା ପରିସର ସଙ୍କୀର୍ଣ୍ଣ; ବିଶ୍ୱ ଚେତନାକୁ ଗ୍ରହଣ କରିପାରିଲା ଶକ୍ତି ଏହାର ନାହିଁ; ପୁଣି ପୁଞ୍ଜିବାଦୀ ସମାଜ-ବ୍ୟବସ୍ଥାର ବିଶ୍ୱବୋଧର ସଂଯୁକ୍ତି ଖୋଜିବାକୁ ଯାଇ ବ୍ୟଷ୍ଟି ଓ ସମଷ୍ଟି ମଧ୍ୟରେ ସଂଘାତ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଛି । ଏହା ଫଳରେ ମଣିଷ ହୋଇପଡ଼ିଛି ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାର ଶିକାର ।

ଖଣ୍ଡିତ ଜୀବନର ଚିତ୍ର ଉପସ୍ଥାପନ କରି ମୋହ ସୃଷ୍ଟି କରିବା ନାଟକର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ନୁହେଁ । ବିଜ୍ଞାନସମ୍ମତ ଦୃଷ୍ଟିରେ ଚିରନ୍ତନ ବିଶ୍ୱପ୍ରବାହକୁ ଉପସ୍ଥାପନ କରି ଦର୍ଶକକୁ ଏକ ବୃହତ୍ତର ସତ୍ୟ ଆଡ଼କୁ ଟାଣିନେବା ହେଉଛି ନାଟକର ଯଥାର୍ଥ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । ଏହି ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ନିହିତ ଥିବାରୁ ବ୍ରେଖ୍ଟଙ୍କ ନାଟ୍ୟଶିଳ୍ପର ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାବୋଧ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର । ସମାଜଚିନ୍ତାରୁ ସୃଷ୍ଟ ବୁର୍ଜୋୟା ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାବୋଧର ସେ ଘୋର ବିରୋଧୀ । ସମଗ୍ର ବିଶ୍ୱର କଲ୍ୟାଣ ଲାଗି ଦର୍ଶକ ସମାଜକୁ ବ୍ରେଖ୍ଟ ସଚେତନ କରାଇ ଦେଇଥିଲେ । ତାଙ୍କର ମତ ହେଉଛି ନାଟ୍ୟ ମୋହ ମଧ୍ୟ ଗତାନୁଗତିକ ସାମାଜିକ ମୋହ ପରି ମାରାତ୍ମକ । ଦର୍ଶକ ନାଟ୍ୟବସ୍ତୁ ଉପସ୍ଥାପନ ସହ ଏକାତ୍ମ ହୋଇପଡ଼ିଲେ ନାଟକରେ ଉପସ୍ଥାପିତ ଅସଲ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟଟିକୁ ବିସ୍ମୃତ ହୋଇପଡ଼େ । ତାରି ଏହି ମୋହକୁ ଭଙ୍ଗ କରି ବ୍ରେଖ୍ଟ

ସତ୍ୟକୁ ଉଦ୍‌ଘାଟନ କରିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଏହି ମୋହରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ହୋଇ ପାରିଲେ ହିଁ ଦର୍ଶକ ମନରେ ଆତ୍ମବିଶ୍ୱାସ ସୃଷ୍ଟି ହେବ । ନୂତନ କର୍ମପ୍ରେରଣା ତଥା ବିଶ୍ୱ କଲ୍ୟାଣ ଦିଗରେ ସେ ଅଗ୍ରସର ହୋଇପାରିବ । ବ୍ରେଖ୍‌ଟଙ୍କ ନାଟ୍ୟଚିନ୍ତାରେ ଅବହେଳିତ ଶୋଷିତ ସମାଜ ପ୍ରତି ଥିଲା ଗଭୀର ସହାନୁଭୂତି । କିନ୍ତୁ ଶୋଷକ ଓ କ୍ଷମତାଶାଳୀ ସମାଜ ପ୍ରତି ତାଙ୍କର ଥିଲା ପ୍ରଚଣ୍ଡ ଘୃଣା । କ୍ଷମତାଶାଳୀ ସମାଜର ପ୍ରବଞ୍ଚନାର ମାୟାଜାଲ ଛିନ୍ନ କରି ସାଧାରଣ ସମାଜର ବିଜୟ ଘୋଷଣା ଥିଲା ତାଙ୍କ ନାଟକର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । କୌଣସି ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ବିଶ୍ୱାସରେ ନିଜକୁ ଭସାଇ ନ ଦେଇ ଯୁକ୍ତି ଉପରେ ହିଁ ସେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଆରୋପ କରିଥିଲେ । ପ୍ରତିଟି ପ୍ରଶ୍ନର ସ୍ପଷ୍ଟ ଉତ୍ତର ଥିଲା ତାଙ୍କ ନାଟକର ଅନ୍ୟତମ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ । ଏପରିକି ପୌରାଣିକ ଓ ଐତିହାସିକ ଚରିତ୍ର ପ୍ରତି ଥିବା ମୋହରୁ ଦର୍ଶକଙ୍କୁ ମୁକ୍ତ କରି ନୂତନ ଯୁକ୍ତିବାଦୀ ଚିନ୍ତାରେ ବିଭିନ୍ନ ଚରିତ୍ରକୁ ବିଚାର କରିବାର ସୁଯୋଗ ସେ ସୃଷ୍ଟି କରିଥିଲେ । କୌଣସି ବସ୍ତୁକୁ ସ୍ୱୟଂସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ବା କୌଣସି ଗତି ପ୍ରବାହକୁ ଚୂଡ଼ାନ୍ତ ବୋଲି ସେ ସ୍ୱୀକାର କରି ନ ଥିଲେ । ତାଙ୍କର ବିଶ୍ୱାସ ଥିଲା ଯେ ପ୍ରତିଟି ପ୍ରଶ୍ନ ଏକ ନୂତନ ପ୍ରଶ୍ନର ସୃଷ୍ଟି କରିପାରେ । ସମସ୍ତ ବିରୋଧ ସତ୍ତ୍ୱେ ନୂତନର ଜନ୍ମ ଅବଶ୍ୟ ଘଟିବ । ଏକ ସୁନ୍ଦର କଲ୍ୟାଣମୟ ଭବିଷ୍ୟତ ଗଠନ ଲାଗି ତାଙ୍କ ନାଟକରେ ଥିଲା ସଦମ୍ଭ ଘୋଷଣା । ସେ ଥିଲେ ସାମାଜିକ ଅଙ୍ଗୀକାରବଦ୍ଧ ସଚେତନ ଶିଳ୍ପୀ । ମଣିଷର ବ୍ୟକ୍ତିସତ୍ତା ଉପରେ ଆସ୍ଥାଶୀଳ ଥିଲେ ମଧ୍ୟ ତାର ସାମାଜିକ ପରିଚୟକୁ ଲୋପ କରିଦେବାକୁ ସେ ପ୍ରସ୍ତୁତ ନ ଥିଲେ । ବେକେଟ, ଇୟୋନେସ୍କୋ ଆଦି ଉଦ୍ଭଟବାଦୀ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ମଣିଷକୁ ସମାଜଠାରୁ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ରୂପେ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ କରି ଦେଇଥିଲେ । କିନ୍ତୁ ବ୍ରେଖ୍‌ଟଙ୍କର ମତ ଥିଲା ଯେ ଯେଉଁ ମଣିଷର ସାମାଜିକ ପରିଚୟ ନାହିଁ, ତାର ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ପରିଚୟ ମଧ୍ୟ ନାହିଁ । ଏମିତି ମଣିଷ କେବଳ ମହାଶୂନ୍ୟରେ ଦୋଳାୟିତ ହୋଇପାରେ, ଭୂମିରେ ପାଦ ଦେବାର ଶକ୍ତି ବା ସାମର୍ଥ୍ୟ ତାର ନାହିଁ । ସମାଜ କଲ୍ୟାଣବୋଧ ଉପରେ ପ୍ରଥମେ ଆସ୍ଥା ସ୍ଥାପନ କରି ସୃଜନଶିଳ୍ପରେ ସ୍ୱାଧୀନତାର ପ୍ରୟୋଗ କରିବା ଉଚିତ । ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାବାଦ ଚିନ୍ତାଧାରାର ସମର୍ଥକମାନେ ଶିଳ୍ପୀର ସ୍ୱାଧୀନତା ଉପରେ ବିଶେଷ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଉଥିବାରୁ ଜନକଲ୍ୟାଣ ଦିଗ ପ୍ରତି ଉଦାସୀନ ଥିଲେ । ସେମାନେ କହୁଥିଲେ ଶିଳ୍ପୀ କୌଣସି ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ମତବାଦରେ ବିଶ୍ୱାସୀ ହୋଇପଡ଼ିଲେ ସ୍ୱାଧୀନ ଚିନ୍ତା ହରାଇ ବସେ । ସ୍ୱାଧୀନ ଚିନ୍ତାର ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ହିଁ ଶିଳ୍ପୀର ପ୍ରଧାନ କର୍ତ୍ତବ୍ୟ । ବ୍ରେଖ୍‌ଟଙ୍କ ନାଟକ ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଦର୍ଶନ ଉପରେ ଆଧାରିତ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଏଥିରେ ଶିଳ୍ପୀସ୍ୱ ସ୍ୱାଧୀନତା ଓ ନୂତନ ଶିଳ୍ପକୌଶଳ ଥିଲା ଯଥେଷ୍ଟ । ବ୍ରେଖ୍‌ଟ ଜଣେ କମିଟେଡ୍ ନାଟ୍ୟକାର ଭାବରେ ଘୋଷଣା କରିଥିଲେ ଯେ ମନୁଷ୍ୟ ସମାଜ ବ୍ୟବସ୍ଥାକୁ ପରିବର୍ତ୍ତିତ କରିପାରେ । ଏହି ପରିବର୍ତ୍ତନର ବିଶ୍ୱାସ ଜାଗ୍ରତ କରାଇ ମନୁଷ୍ୟକୁ ଉପଯୁକ୍ତ ପଥ ନିର୍ଦ୍ଦେଶ କରିବା ଆଜିର ନାଟ୍ୟକାରର ଧର୍ମ । ସାମାଜିକ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଲାଗି ଶ୍ରେଣୀ ସଂଗ୍ରାମ ଅତ୍ୟାବଶ୍ୟକ । ଏହା ଦ୍ୱାନ୍ଦ୍ୱିକ ବସ୍ତୁବାଦର ପଥ ଦେଇ ନିଶ୍ଚୟ ଆସିବ । ମଣିଷର ସମଷ୍ଟିଗତ ସତ୍ତା ଓ ଯୌଥ ସଂଗ୍ରାମ ଉପରେ ତେଣୁ ଥିଲା ତାଙ୍କର ବିଶ୍ୱାସ । ଇୟୋନେସ୍କୋ କିନ୍ତୁ ସାମାଜିକ ଜୀବନରେ ବ୍ୟକ୍ତି-

ସିଷ୍ଟ୍ରର ବିକୃତ ଘଟେ ବୋଲି ଭିନ୍ନ ମତ ପୋଷଣ କରିଥିଲେ । ସମଷ୍ଟି ନିରପେକ୍ଷ ଐକାନ୍ତିକ ବ୍ୟକ୍ତିସତ୍ତାରେ ସେ ଥିଲେ ବିଶ୍ୱାସୀ । ଫଳରେ ସମାଜବାଦୀ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ପ୍ରତି ତାଙ୍କର ଥିଲା ଘୋର ବିରୋଧ । କାରଣ ସେ ବ୍ୟକ୍ତିର ସାମାଜିକ ସ୍ୱରୂପ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଉପରେ ଆସ୍ଥାଶୀଳ ନ ଥିଲେ । ସମାଜର ବାହ୍ୟ ରୂପରେ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଘଟିଲେ ମଧ୍ୟ ତାର ଆଭ୍ୟନ୍ତରୀଣ ରୂପର କୌଣସି ପରିବର୍ତ୍ତନ ଘଟେ ନାହିଁ । ବାହ୍ୟିକ ପରିବର୍ତ୍ତନ କ୍ଷଣସ୍ଥାୟୀ, କିନ୍ତୁ ମାନସିକ ବା ଅନ୍ତରଗତ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଚିରସ୍ଥାୟୀ । ସମାଜ ନିରପେକ୍ଷ ବ୍ୟକ୍ତିମାନସର ପରିବର୍ତ୍ତନ ଦ୍ୱାରା ଯଥାର୍ଥ ସାମାଜିକ ବିପ୍ଳବ ସଂଘଟିତ ହୋଇପାରେ । ରାଜନୈତିକ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଦ୍ୱାରା ସମାଜ ସଂସ୍କାର ଏକ ପ୍ରକାର ବଳପ୍ରୟୋଗ । ଆଦର୍ଶ ନାମରେ ବ୍ୟକ୍ତି ଉପରେ ଗୋଟାଏ ମତବାଦକୁ ଲଦିଦେବା ଇୟୋନେସ୍କୋଙ୍କ ପରି ଉଦ୍ଭଟ ଧାରାର ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ପସନ୍ଦ କରୁ ନ ଥିଲେ । ବ୍ୟକ୍ତି ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ନ ଦେଲେ ମଣିଷ ଶତଧ୍ୱାନ ହୋଇପଡ଼ିବ ବୋଲି ସେମାନଙ୍କର ମତ ଥିଲା ।

ସୋସିଆଲିଷ୍ଟ ରିଆଲିଜମ୍ ବା ସମାଜତାନ୍ତ୍ରିକ ବାସ୍ତବବାଦ ନାମକରଣଟି ଆରମ୍ଭ ହୋଇଛି ଗର୍କିଙ୍କଠାରୁ । କ୍ରିଟିକାଲ ରିଆଲିଜମ୍ ବା ସମାଲୋଚନା ମୂଳକ ବାସ୍ତବ-ବାଦର ପରିପୂରକ ହେଉଛି ସମାଜତାନ୍ତ୍ରିକ ବାସ୍ତବବାଦ । ସମାଜ ବାସ୍ତବତାର ମୂଳ ଲକ୍ଷ୍ୟ ମଣିଷକୁ ସୃଜନଶୀଳ କରି ଗଢ଼ିବା । ମାର୍କସବାଦୀ ସମାଲୋଚକମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ଏହି ଚିନ୍ତାକୁ ନେଇ ମତବିରୋଧ ରହିଛି । ଅନେକେ ସମାଜ ବାସ୍ତବବାଦୀ ସାହିତ୍ୟର ଶିଳ୍ପ ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଆରୋପ କରୁଥିଲେ ବେଳେ କେତେକ ଏହାର ପ୍ରଚାରଧର୍ମିତା ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଅନ୍ତି । ଯଦିଓ ଏହି ଚିନ୍ତାଧାରା ସମ୍ବଳିତ ନାଟକ ମୁଖ୍ୟତଃ ପ୍ରଚାରଧର୍ମୀ, ତଥାପି ଶିଳ୍ପଗତ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ଏହାର ଉତ୍କର୍ଷ ରକ୍ଷା ଲାଗି ଆଧୁନିକ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ସଚେଷ୍ଟ ।

ବ୍ରର୍କୋଷ୍ଟ୍ରା ବାସ୍ତବବାଦୀ ନାଟକରେ ମଧ୍ୟ କେତେକ ସ୍ଥଳରେ ସମସାମୟିକ ସମାଜବ୍ୟବସ୍ଥା ଓ ଅର୍ଥନୈତିକ ଅସଙ୍ଗତି ବିରୁଦ୍ଧରେ ସ୍ୱର ଉତ୍ତୋଳିତ ହୋଇଥାଏ । ଏପରି ବୈଷମ୍ୟବିରୋଧୀ ପ୍ରତିକ୍ରିୟା କ୍ରିଟିକାଲ ରିଆଲିଜମ୍ ସ୍ତରରେ ପରିଚର୍ଚ୍ଚିତ । ସମାଲୋଚନାମୂଳକ ବାସ୍ତବବାଦୀମାନେ ସାମାଜିକ ଅସଙ୍ଗତିର ପ୍ରଚଣ୍ଡ ସମାଲୋଚନା କରନ୍ତି । ସମାଜକୁ ପରିବର୍ତ୍ତନ କରିବାର ଅଭିଳାଷ ଅବଶ୍ୟ ଏହା ମୂଳରେ ନିହିତ । ଶିଳ୍ପୀ ମନରେ ଥିବା ସଂବେଦନଶୀଳତା ଓ ସତ୍ୟ ଦୃଷ୍ଟି ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କୁ ଏପରି ସମାଲୋଚନା କରିବା ଦିଗରେ ଅଗ୍ରସର କରାଏ । କିନ୍ତୁ ଅବକ୍ଷୟୀ ସମାଜବ୍ୟବସ୍ଥା ପରିବର୍ତ୍ତେ ନୂତନ କୌଣସି ସମାଜ ବ୍ୟବସ୍ଥା କଥା ଦ୍ୱିଧାହୀନ ଚିତ୍ତରେ ସେମାନେ ଘୋଷଣା କରି ପାରନ୍ତି ନାହିଁ । ଶ୍ରମିକ ଶ୍ରେଣୀର ଲକ୍ଷ୍ୟ ଓ ସମାଜ ତାନ୍ତ୍ରିକ ଜଗତର ଅଭ୍ୟୁତ୍ଥାନ ଉପରେ କିନ୍ତୁ ଉଭୟ ଶ୍ରେଣୀର ଶିଳ୍ପୀ ଏକମତ ।

ଚେକଭଙ୍କ ବାସ୍ତବବାଦର ସ୍ୱରୂପ ଭିନ୍ନ । ତାଙ୍କ ନାଟକଗୁଡ଼ିକରେ ପ୍ରତିଫଳିତ ବାସ୍ତବବାଦ ହେଉଛି କ୍ରିଟିକାଲ ରିଆଲିଜମ୍ ବା ସମାଲୋଚନାତ୍ମକ ବାସ୍ତବବାଦ । ଶ୍ରମିକ

ଓ ସାଧାରଣ ଜନତା ପ୍ରତି ହେଉଥିବା ନିର୍ଯ୍ୟାତନ, ନିପୀଡ଼ନ, ଶୋଷଣ ବିରୁଦ୍ଧରେ ସେ ଲେଖନୀ ଚାଳନା କରିଥିଲେ । ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ମୂଲ୍ୟବୋଧ ଓ ପ୍ରଥାଗତ ବିଶ୍ୱାସର ସେ ଥିଲେ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ବିରୋଧୀ । ବୁର୍ଜୋୟା ସମାଜର ଅନ୍ତଃସାରଶୂନ୍ୟତା, ଶ୍ରେଣୀବୈଷମ୍ୟ ତାଙ୍କ ନାଟକଗୁଡ଼ିକରେ ବିଶେଷ ରୂପେ ପ୍ରତିଫଳିତ । କିନ୍ତୁ ଏ ସବୁର ପ୍ରତିରୋଧ କରିବା ଲାଗି ସାଧାରଣ ସମାଜର ବା ଶ୍ରମଜୀବୀ ସମାଜର ଯେଉଁ ଶକ୍ତି ଅଛି, ତାର ସୂଚନା ଏଥିରେ ନାହିଁ । ସାମାଜିକ ଅସଙ୍ଗତି, ଭଣ୍ଡାମି ଆଦିକୁ କିପରି ଲୋପ କରାଯାଇ ପାରିବ, ସେ ବିଷୟରେ ଚେକଭ ନୀରବ । ତାଙ୍କ ସୃଷ୍ଟିରେ ଭବିଷ୍ୟତର ସୂଚନା ବା ଅବହେଳିତ ସମାଜ ପ୍ରତି ଆଶାର ବାଣୀ ଏକାନ୍ତ ଅଭାବ । ଅବଶ୍ୟ ଭବିଷ୍ୟତ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଲାଗି ଏହି ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ଭିତ୍ତିଭୂମି ପ୍ରସ୍ତୁତ କରି ପାରିଥିଲା । କିନ୍ତୁ ଗର୍କିଙ୍କ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ସର୍ବହରା ମାନବିକତାବାଦ ବା Proletarian Humanism ଲାଗି ପ୍ରସିଦ୍ଧ । ସାଧାରଣଙ୍କ ନିକଟରେ ଯେଉଁ ଶକ୍ତି ରହିଛି, ତାହା ସମାଜର ପ୍ରଚଳିତ ଧାରାକୁ ଯେ ଗୋଟିଏ ମୁହୂର୍ତ୍ତରେ ପରିବର୍ତ୍ତିତ କରି ଦେଇପାରେ, ତାର ସୂଚନା ଗର୍କି ଦେଇଥିଲେ । ଅବହେଳିତ ଶ୍ରେଣୀର ଭବିଷ୍ୟତ ସମ୍ପର୍କରେ ସ୍ପଷ୍ଟ ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ତାଙ୍କ ନାଟକରେ ଉପସ୍ଥାପିତ ; ତାଙ୍କ ନାଟକ ଥିଲା ଯଥାର୍ଥରେ ସମାଜ ପରିବର୍ତ୍ତନର ହତିଆର ।

ମାର୍କସବାଦୀ ସମାଜବାସ୍ତବ ଶିଳ୍ପ ସାହିତ୍ୟ ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଆଦର୍ଶକୁ ନେଇ ସୃଷ୍ଟ ; ଏହାର ବକ୍ତବ୍ୟ ସର୍ବତ୍ର ସମାନ ହେଲେ ମଧ୍ୟ, ଶୈଳୀ ପ୍ରୟୋଗରେ ଶିଳ୍ପୀର ଯଥେଷ୍ଟ ସ୍ୱାଧୀନତା ରହିଛି । ଯେ କୌଣସି ଶୈଳୀ ମାଧ୍ୟମରେ ମୌଳିକ ଚିନ୍ତାକୁ ପ୍ରକାଶ କରାଯାଇପାରେ । ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିର ଉଗ୍ରତା ଯେ କେବଳ ଗୋଟିଏ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଭଙ୍ଗୀରେ ପ୍ରକାଶ ପାଇବ ତା ନୁହେଁ, ଏପରିକି ବୁର୍ଜୋୟା ସାହିତ୍ୟର ଶୈଳୀରେ ମଧ୍ୟ ପ୍ରକାଶ ପାଇପାରେ । ସଚ୍ଚି ରାଉତରାୟଙ୍କ 'ପାଣ୍ଡୁଲିପି'ରେ ଥିବା 'ନଦୀ ଦି କୂଳେ ନାଚିଚି ନାଆଁ' ଆଦି କବିତା ଗୁଡ଼ିକର ବକ୍ତବ୍ୟ ବାସ୍ତବଧର୍ମୀ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଶୈଳୀରେ ରୋମାଣ୍ଟିକତାର ସ୍ପର୍ଶ ରହିଛି । ବକ୍ତବ୍ୟ ଯୋଗୁଁ ହିଁ ରୋମାଣ୍ଟିକ ଶୈଳୀ ବାସ୍ତବବାଦୀ ଶୈଳୀରେ ରୂପାନ୍ତରିତ ହୋଇପଡ଼େ । ବାସ୍ତବବାଦୀ ସାହିତ୍ୟ ରଚନା ନାଟକ, ଉପନ୍ୟାସ, ଗଳ୍ପ, କବିତା ଆଦି ବିଭିନ୍ନ ଆଙ୍ଗିକ ମାଧ୍ୟମରେ ହୋଇପାରେ । ଏହି ଆଙ୍ଗିକ ଗୁଡ଼ିକର ଆବେଦନ ଓ ପ୍ରକାଶ-ରୀତି ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ହୋଇଥିବାରୁ ବାସ୍ତବବାଦୀ ସାହିତ୍ୟର ପ୍ରକାଶଶୈଳୀ ଭିନ୍ନ ହେବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ତାପରେ ବିଭିନ୍ନ ଦେଶର ସାହିତ୍ୟିକ ଅଭିରୁଚି ଓ ସାମାଜିକ ପରିମଣ୍ଡଳ ଅନୁଯାୟୀ ବାସ୍ତବବାଦୀ ସାହିତ୍ୟର ଭଙ୍ଗୀ ନିୟନ୍ତ୍ରିତ ହୁଏ । ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି ଲାଗି ଶିଳ୍ପର ରୂପରୀତି ଓ ଆଙ୍ଗିକ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଦେଶର ଜାତୀୟ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ଓ ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ଅନୁସାରେ ଗଢ଼ିଉଠେ ସତ୍ୟ, କିନ୍ତୁ ସମାଜତାନ୍ତ୍ରିକ ଶିଳ୍ପର ମୂଳ ଲକ୍ଷ୍ୟ ଓ ମତାଦର୍ଶ ସର୍ବତ୍ର ସମାନଭାବେ ପ୍ରକାଶିତ । ସମାଜବାସ୍ତବବାଦୀ ଶିଳ୍ପୀମାନଙ୍କର ବର୍ତ୍ତମାନ ବିଶ୍ୱାସ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଛି ଯେ ଶିଳ୍ପଚିନ୍ତା ଉପରେ କୌଣସି ନିୟନ୍ତ୍ରଣ ବା ଆଦର୍ଶ ଆରୋପ ଉଚିତ ନୁହେଁ । ନିଜସ୍ୱ ପଦ୍ଧତିରେ ତାର ବିକାଶ ଘଟିବାର କଥା । କାର୍ଯ୍ୟ ମଧ୍ୟ ଦେଇ ମଣିଷ ଓ

ସମାଜର ସୃଜନଶୀଳତାକୁ ସେ ଅନୁସରଣ କରେ । ସୋସାଲିଷ୍ଟ ରିଅଲିଜିମ୍‌ର ସାର୍ଥକତା ସୃଜନଶୀଳତାକୁ ଆସ୍ପଷ୍ଟ କରିବାରେ । ବିଭିନ୍ନ ଭଙ୍ଗୀ ଦେଇ ସ୍ୱାଧୀନ ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ ନ ପାରିଲେ ଏହା ଶିଳ୍ପ ହେବାର ଅଯୋଗ୍ୟ ହୋଇପଡ଼େ । ତେଣୁ ନୂତନ ଶିଳ୍ପକୁ ଜନ୍ମ ଦିଏ ନାହିଁ, ଜନ୍ମଦିଏ କର୍ମ । ତତ୍ତ୍ୱରୁ ସୃଷ୍ଟ ବିଭିନ୍ନ ନିର୍ମିତ ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ଶିଳ୍ପ ସୃଷ୍ଟି ଭାବରେ ଅଭିନବ ସୌଷ୍ଠବ ନେଇ ଠିଆ ହୋଇଯାଏ । ତେଣୁ ବାସ୍ତବବାଦୀଧାରାର କବି, ନାଟ୍ୟକାର ଓ ଔପନ୍ୟାସିକଜଣେ ଅନ୍ୟଜଣଙ୍କଠାରୁ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ରଭାବେ ବାରି ହୋଇ ପଡ଼ନ୍ତି ନିଜସ୍ୱ ଶୈଳୀ ବା ପ୍ରକାଶଭଙ୍ଗୀ ଯୋଗୁଁ । ଶିଳ୍ପୀର କଳ୍ପନାଶକ୍ତି ଓ ରୁଚିର ନୂତନତ୍ୱ ଯୋଗୁଁ ଶିଳ୍ପମନ୍ଦିରର କାରୁକାର୍ଯ୍ୟ ବାହ୍ୟତଃ ଦର୍ଶକ ବା ଉପଭୋକ୍ତାକୁ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଭାବରେ ଆକର୍ଷଣ କରେ । କିନ୍ତୁ ସୃଷ୍ଟିର ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ସମାଜତନ୍ତ୍ର ସମର୍ଥିତ ଆଦର୍ଶବୋଧ ସମାନ । ଇତିହାସର ଗତି ନିୟନ୍ତ୍ରଣରେ ଶ୍ରମିକ ଶ୍ରେଣୀର ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଭୂମିକା ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ହେଉଛି ସମସ୍ତଙ୍କର ଏକମାତ୍ର ଅଭିମୁଖ୍ୟ । ସେହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ସମାଜବାଦୀ ଲେଖକ କଳାତ୍ମକ ଓ ଆଦର୍ଶାତ୍ମକ ଉଭୟ ଦିଗରୁ ରଚନାର ସମନ୍ୱୟ ସ୍ଥାପନ କରେ ।

ବୁର୍ଜୋୟା କ୍ରିଟିକାଲ ରିଅଲିଷ୍ଟମାନେ ବସ୍ତୁ ଉପସ୍ଥାପନ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ସୋସାଲିଷ୍ଟ ରିଅଲିଷ୍ଟମାନଙ୍କଠାରୁ ଭିନ୍ନ । ଉଭୟ ରିଅଲିଷ୍ଟ ବୁର୍ଜୋୟା ଜଗତଠାରୁ ଭିନ୍ନ । କିନ୍ତୁ କ୍ରିଟିକାଲ ରିଅଲିଷ୍ଟମାନେ ଶ୍ରେଣୀ ସଙ୍ଘର୍ଷଗତ ସମସ୍ୟାଗୁଡ଼ିକୁ ଦୂରରୁ ରହି ଦେଖନ୍ତି । ସେଗୁଡ଼ିକର ଉପସ୍ଥାପନ କରି ଜନମତ ସୃଷ୍ଟି କରନ୍ତି । ଅସଙ୍ଗତ ସମାଜ ବ୍ୟବସ୍ଥାର ତୀବ୍ର ସମାଲୋଚନା କରିବା ସେମାନଙ୍କର ଏକମାତ୍ର କର୍ତ୍ତବ୍ୟ ବୋଲି ଭାବନ୍ତି । ସମାଜର ପରିବର୍ତ୍ତନ ବା ଭବିଷ୍ୟତ ସମ୍ପର୍କରେ ସେମାନଙ୍କର କୌଣସି ସ୍ପଷ୍ଟ ବକ୍ତବ୍ୟ ବା ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ନାହିଁ । ସେଥିପାଇଁ କ୍ଲାନ୍ତି, ଅବସାଦ, ନିଃସଙ୍ଗତା ବା ବିଚ୍ଛିନ୍ନତା ଆଦି ସେମାନଙ୍କର ରଚନାକୁ ପ୍ରଭାବିତ କରେ । ଏହି ଶ୍ରେଣୀର ଅନେକ ଲେଖକ ଅତୀତ ଭିତରେ ସମାଧାନର ପଥ ଖୋଜନ୍ତି । ସମାଜର ଗତିକୁ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ କରିବା ବା ସମାଜକୁ ଉପଯୁକ୍ତ ମାର୍ଗ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରି ଭବିଷ୍ୟତ ଆଲୋକର ସନ୍ଧାନ ଦେବା ଲାଗି ସେମାନଙ୍କର ସାହସ ନାହିଁ । କିନ୍ତୁ ସୋସାଲିଷ୍ଟ ରିଅଲିଜମ୍‌ରେ ଭବିଷ୍ୟତ ସମ୍ପର୍କରେ ଏକ ସ୍ପଷ୍ଟ ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ଥାଏ । ଆଗାମୀ ଯୁଗର ନୂତନ ସମ୍ଭାବନା ଉପରେ ଏହା ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଆସ୍ଥାଶୀଳ । ଆଜିର ସାମାଜିକ ବୈଷମ୍ୟ ଓ ସଙ୍ଘର୍ଷ ପ୍ରତି ଏହାର ବିଶେଷ ଦୃଷ୍ଟି । ଶ୍ରମିକ ଶ୍ରେଣୀର ଗୁରୁତ୍ୱ ସ୍ୱୀକାର କରିବା ସତ୍ତ୍ୱେ ସେମାନଙ୍କ ଭିତରେ ଥିବା ଅସଙ୍ଗତି ଓ ଦୋଷ ଦୁର୍ବଳତା ମଧ୍ୟ ଏଥିରେ ସମାଲୋଚିତ ହୁଏ । ସୋସାଲିଷ୍ଟ ରିଅଲିଷ୍ଟମାନେ ମଧ୍ୟ ଆବଶ୍ୟକ ସ୍ଥଳେ କ୍ରିଟିକାଲ ରିଅଲିଷ୍ଟ । ସେମାନେ ସମାଜତାନ୍ତ୍ରିକ ଜଗତ ସହିତ ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷଭାବେ ଜଡ଼ିତ । ସାମାଜିକ ଅସଙ୍ଗତିର ସମାଲୋଚନା କରିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଇତିହାସର ଧାରା ଦେଇ ସମାଜକୁ ଅଗ୍ରସର କରାଇ ନେବାର ସ୍ପଷ୍ଟ ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ସେମାନଙ୍କ ରଚନାରେ ଥାଏ । କେବଳ ସମସ୍ୟାର ଉପସ୍ଥାପନ ନୁହେଁ, ସମସ୍ୟାର ବ୍ୟାଖ୍ୟା ଏବଂ ଏହା ମାଧ୍ୟମରେ ସାମାଜିକ ଋପାନ୍ତରର ପ୍ରଚେଷ୍ଟା ସେମାନଙ୍କ ରଚନାରେ ନିହିତ । ସୋସାଲିଷ୍ଟ ରିଅଲିଷ୍ଟମାନେ କମିଟେଡ ଲେଖକ ବା

ଅଙ୍ଗୀକାରବଦ୍ଧ ଶିଳ୍ପୀ ହୋଇଥିବାରୁ ଧାର୍ମିକ ଜୀବନର ନୈରାଶ୍ୟ, ଏକାକୀତ୍ୱ, ଅସହାୟତା ଓ ବିଚ୍ଛିନ୍ନତା ଉପରେ ସେମାନେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଅନ୍ତି ନାହିଁ । ସମାଜର ଭବିଷ୍ୟତ ନିର୍ମାଣ ଦିଗରେ ସେମାନେ ବିଶେଷ ଆଶାବାଦୀ । ସମାଜର ରୂପାନ୍ତର ଯେପରି ବାସ୍ତବ ଅବସ୍ଥା ଭିତର ଦେଇ ହୁଏ, ସେ ଦିଗରେ ସେମାନଙ୍କର ଲକ୍ଷ୍ୟ । ଏକ ଶ୍ରେଣୀହୀନ, ଶୋଷଣହୀନ ସମାଜର କଳ୍ପନାକୁ ଭାବବାଦୀ ଭାବରେ ନୁହେଁ ବସ୍ତୁବାଦୀ ଭାବରେ କାର୍ଯ୍ୟରେ ପରିଣତ କରିବାକୁ ସେମାନଙ୍କର ପ୍ରଚେଷ୍ଟା । ଅଜିର ସମାଜବାଦୀ ଲେଖକ ସମାଜ-ବାସ୍ତବବାଦର ବିଭିନ୍ନ ବ୍ୟବସ୍ଥାର ଦୋଷ ତ୍ରୁଟି ପ୍ରତି ମଧ୍ୟ ଲକ୍ଷ୍ୟ ରଖିଥାଏ । ବିନା ସମାଲୋଚନାରେ କେବଳ ସ୍ଲୋଗାନକୁ ଏକ ଦାୟିତ୍ୱବୋଧ ବା କର୍ତ୍ତବ୍ୟ ଭାବରେ ସେ ଗ୍ରହଣ କରି ନ ପାରେ । ପୁଞ୍ଜିବାଦୀ ସମାଜର ଶିଳ୍ପ ସହିତ ସମାଜତାନ୍ତ୍ରିକ ଜଗତର ଶିଳ୍ପର ମତାଦର୍ଶଗତ ଓ ଗୁଣଗତ ପାର୍ଥକ୍ୟ ଥିବାରୁ ସମାଜବାଦୀ ଶିଳ୍ପରେ ନବ ନବ ପ୍ରକାଶ ଭଙ୍ଗୀର ସଂଯୋଜନ ଲାଗି ସେ ଆଗ୍ରହୀ । ସୃଜନଶୀଳତା ଉପରେ ବେଶ୍ ପ୍ରମୁଖ ବିଶିଷ୍ଟ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଅର୍ପଣ କରନ୍ତି । ନବଯୁଗର ମଣିଷ ନିକଟରେ ଇତିହାସକୁ ନୂତନଭାବେ ତୋଳି ଧରିବାବେଳେ ନୂତନ ଶିଳ୍ପାୟନର ଆବଶ୍ୟକତା ରହିଛି । ନୂତନ ବକ୍ତବ୍ୟ ସାଧାରଣଙ୍କ ନିକଟରେ ଉପସ୍ଥାପନ କରିବାକୁ ହେଲେ ନୂତନ ଶୈଳୀ, ନୂତନ ଶିଳ୍ପ କୌଶଳ ଏକାନ୍ତ ଆବଶ୍ୟକ । ନୂତନତ୍ୱକୁ ଗ୍ରହଣ କରି ନ ପାରିଲେ ବାସ୍ତବବାଦୀ ଲେଖକ ଗତିଶୀଳ ନ ହୋଇ ସ୍ଥାଣୁ ହୋଇ ରହିଯିବ । ଯୁଗର ଅଗ୍ରଗତି ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ପୁରୁଣା ଚିନ୍ତାଧାରା ପରି ଏହା ଅଚଳ ହୋଇପଡ଼ିବ । ବୌଦ୍ଧିକ ସାହିତ୍ୟ ଜଗତରେ ଅପାଂକ୍ତେୟ ହୋଇଯିବ । ଆଜି ଯେତେବେଳେ ଚାରିଆଡ଼େ ଦିଗରେ ଯନ୍ତ୍ରଣା ଓ ପୁଞ୍ଜୀଭୂତ ହା ହତାଶାର ସ୍ୱର ଶୁଣିବାକୁ ମିଳୁଛି, ଅନ୍ୟ ଦିଗରେ ସମାଜ ବାସ୍ତବବାଦ ଆଜିର ମଣିଷ ମନରେ ନୂତନ ଆଶା ଓ ନୂତନ ଯୁଗର ସ୍ୱପ୍ନ ସଂଗ୍ରହ କରୁଛି । ନୈରାଶ୍ୟବାଦୀ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକର ଜନ୍ମଙ୍କ ଚେତନା ବିରୁଦ୍ଧରେ ବ୍ରେଖ୍‌ଟୀୟ ନାଟ୍ୟଧାରା ଏକ ସରଳ ପ୍ରତିବାଦ ।

ନାଟ୍ୟ ଜଗତର ଗତାନୁଗତିକ ଭାବାବେଗ, ଅତି ନାଟକୀୟତା ଏକ ସମୟରେ ଆଧୁନିକ ରୁଚିସମ୍ପନ୍ନ ମଣିଷ ନିକଟରେ ମନେ ହୋଇଛି କୃତ୍ରିମ । ଆଧୁନିକ ଚେତନାର ସ୍ପର୍ଶରେ ସେ ଖୋଜିଛି ନୂତନତ୍ୱ, ଯେଉଁଥିରେ କି ଧୂଳିମାଟିର ମଣିଷକୁ ସେ ବାସ୍ତବ ମଣିଷ ଭାବରେ ହିଁ ଦେଖିପାରିବ । ନୂତନ ଯୁଗ ରୁଚି ନାଟ୍ୟକାରର ଚିନ୍ତାରେ ଆଣିଛି ଆଲୋଡ଼ନ । ନୂତନ ଶୈଳୀ ଓ ଆଙ୍ଗିକରେ ନୂତନ ଯୁଗାଶ୍ରୟୀ ଜୀବନର ବୈଚିତ୍ର୍ୟମୟ ଘଟଣାକୁ ନାଟକରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରିଛି ନାଟ୍ୟକାର । ପରିବର୍ତ୍ତନ ହେଉଛି ଯୁଗଧର୍ମ । ନୂତନତ୍ୱର ମୋହ, ପରିବର୍ତ୍ତନର ଆବେଗ, ନୂତନ ଜୀବନବୋଧ, ବୈପ୍ଲବିକ ଚିନ୍ତାଧାରା ମଣିଷ ସମାଜରେ ଦେଖାଦେବା ମାତ୍ରେ ନାଟ୍ୟଜଗତରେ ଘଟେ ଏକ ବିରାଟ ପରିବର୍ତ୍ତନ ।

ବୈଜ୍ଞାନିକ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣର ପରିବର୍ତ୍ତନ ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଗତାନୁଗତିକ ନାଟ୍ୟଧାରା ଛିନ୍ନଭିନ୍ନ ହୋଇ ପଡ଼ିଛି । ପାରମ୍ପରିକ ବିଜ୍ଞାନ ଦୃଷ୍ଟିରେ କେତେକ ଘଟଣା ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ତ

ଆଉ କେତେକ ଗୁରୁତ୍ୱହୀନ । କିନ୍ତୁ ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ବୈଜ୍ଞାନିକ ଚିନ୍ତାଧାରାରେ ବ୍ୟାପକ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଫଳରେ ଯୁଗ ଯୁଗ ଧରି ଅବହେଳିତ ବସ୍ତୁ, ଘଟଣା ବା ବିଷୟକୁ ଗୁରୁତ୍ୱହୀନ ବୋଲି ମନେ କରାଗଲା ନାହିଁ । କାରଣ ଏହାର ଅଭାବରେ ପୂର୍ଣ୍ଣାଙ୍ଗ ସୃଷ୍ଟି ଅସମ୍ଭବ । ସୃଷ୍ଟିର ଗୋଟିଏ ଅଂଶକୁ ଅବହେଳା କରାଗଲେ ବାସ୍ତବତାର ସ୍ୱରୂପ କ୍ଷୁଣ୍ଣ ହେବ । ବିଜ୍ଞାନର ଏହି ନୂତନ ଚିନ୍ତା ଦ୍ୱାରା ବିଭିନ୍ନ ଶିଳ୍ପ ସୃଷ୍ଟି ବିଶେଷତଃ ନାଟକର ରୂପ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ବଦଳିଗଲା । ବସ୍ତୁଜଗତରେ ଯେପରି ବିରାଟ ବସ୍ତୁଠାରୁ ଅଣୁ ପରମାଣୁ ମଧ୍ୟ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ, ଶିଳ୍ପ ସାହିତ୍ୟ ଜଗତରେ ଅବହେଳିତ ମଣିଷ ଗୋଷ୍ଠୀ ଏବଂ ତାର ସଙ୍ଗୋପିତ ଦୁଃଖ, ନୈରାଶ୍ୟ, ଭୟ, ସନ୍ଦେହ, ନିଃସଙ୍ଗତା ଆଦି ସେହିପରି ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ମନେହେଲା । ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ସାହିତ୍ୟ ଶିଳ୍ପପରି ନାଟ୍ୟଶିଳ୍ପରେ ଦେଖାଦେଲା ଏକ ଗଣତାନ୍ତ୍ରିକ ଯୁଗ । ନାଟକର ମୁଖ୍ୟ ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକ ସମ୍ଭ୍ରାନ୍ତ ସମାଜରୁ ନ ଆସି ଆସିଲେ ସାଧାରଣ ସମାଜରୁ । ଅବହେଳିତ ଜନ-ସମ୍ପ୍ରଦାୟର ଚରିତ୍ରଟି ବରଂ ପୂର୍ବାପେକ୍ଷା ଦର୍ଶକ ମନରେ ବିଶେଷ ରେଖାପାତ କଲା । ପୂର୍ବରୁ ସମ୍ଭ୍ରାନ୍ତ ବା ଖ୍ୟାତିମାନ ବ୍ୟକ୍ତିର ମୃତ୍ୟୁରେ ଯେପରି ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ସୃଷ୍ଟି ହେଉଥିଲା, ଆଜି ପଦଦଳିତ, ପରିଚୟହୀନ ଲୋକର ମୃତ୍ୟୁ ବା ବିପଦରେ ସେହିପରି ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ସୃଷ୍ଟି ହୋଇପାରୁଛି ।

ଏହି ନୂତନ ବାସ୍ତବବାଦୀ ଚିନ୍ତାଧାରା ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟଜଗତରେ ଏକ ବିରାଟ ଆଲୋଡ଼ନ ସୃଷ୍ଟି କରିଥିଲା । ଇବ୍‌ସନ ଏହି ନବ ନାଟ୍ୟଧାରାର ପ୍ରଧାନ ପ୍ରବକ୍ତା । ତାଙ୍କର ସର୍ଜନା ପ୍ରୟାସରୁ ନାଟକର ବିଷୟବସ୍ତୁ ଓ ଆଙ୍ଗିକ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ବଦଳିଗଲା । ନାଟକର ମଞ୍ଚ ଉପରେ ଦେଖାଦେଲେ ଚିର ଅବହେଳିତ ଚରିତ୍ର, ପୁଣି ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଭୂମିକାରେ । ଗତାନୁଗତିକ କାବିକ୍ୟ ଶବ୍ଦମୟ ଆବେଗଧର୍ମୀ ସଂଳାପ ପରିବର୍ତ୍ତେ ଶୁଣାଗଲା ସାଧାରଣ ମଣିଷର ନିତିଦିନିଆଁ ଭାଷା । ଯୁଗ ଯୁଗର କୃତ୍ରିମ ବନ୍ଧନରୁ ମୁକ୍ତି ପାଇ ନାଟକ ସ୍ୱାଭାବିକ ଗତିରେ ଅଗ୍ରସର ହେଲା । ସାମାଜିକ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ମୂଲ୍ୟହୀନ ବିବେଚିତ ହେଉଥିବା ଲୋକମାନଙ୍କର ଆତ୍ମାର ସଂଧାନ କଲେ ବାସ୍ତବବାଦୀ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ । ସେମାନଙ୍କ ଜୀବନର ସକଳ ଗ୍ଲାନିବୋଧ ଭିତରେ ଯେ ପ୍ରକୃତ ଜୀବନର ସତ୍ତା ରହିଛି, ତାହା ଉଦ୍‌ଘାଟନ କରି ଦେଖାଇ ଦେଲେ । ସମସ୍ତ ପ୍ରତିକୂଳ ପରିବେଶର ଚିତ୍ର ନାଟକରେ ଫୁଟି ଉଠିଲା । ପୁରୁଣା ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ନାଟ୍ୟଧାରା ବିବେଚିତ ହେଲା ଅନ୍ତଃସାରଶୂନ୍ୟ, ସାମାଜିକ ଚେତନାହୀନ ।

ସାମାଜିକ ସମସ୍ୟାର ବାସ୍ତବ ରୂପାୟନ ଲାଗି ସାଧାରଣ ଲୋକର ଦୈନନ୍ଦିନ ଜୀବନ ଉପରେ ବିଶେଷ ଦୃଷ୍ଟି ଦେଇଥିଲେ ଇବ୍‌ସନ୍ । ପାରିବାରିକ ସମସ୍ୟାର ମାନସିକ ସଂଘର୍ଷ ଥିଲା ତାଙ୍କର ବହୁ ନାଟକର ବିଷୟବସ୍ତୁ । ଏଗୁଡ଼ିକୁ ସେଥିପାଇଁ ସୋସିଆଲ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି କୁହାଯାଏ । ପ୍ରଚଳିତ ସମାଜ ବ୍ୟବସ୍ଥା ବିରୁଦ୍ଧରେ ବ୍ୟକ୍ତିର ସଂଗ୍ରାମ ସମସ୍ତ ନାଟକରେ ଅଗ୍ରାଧିକାର ପାଇଥିଲା । ପୁଣି ମୂଲ୍ୟହୀନ ଆବେଗପ୍ରବଣତା ବିରୁଦ୍ଧରେ

ତାଙ୍କର ଥିଲା ସତର୍କ ଦୃଷ୍ଟି । ପୂର୍ବରୁ ନିର୍ମିତ ଥିବା ଘଟଣା ଓ ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକୁ ଦୁଃସାହସିକତାର ସହିତ ମଞ୍ଚ ଉପରକୁ ଆସିବାର ସୁଯୋଗ ଦେଲେ ସେ । ଯେଉଁ ବସ୍ତୁଗୁଡ଼ିକୁ ନାଟ୍ୟରସ ବ୍ୟାହତ ହେବା ଆଶଙ୍କାରେ ଲଘୁଭାବରେ ଚିତ୍ରଣ କରାଯାଉଥିଲା, ତାକୁ ବର୍ତ୍ତମାନ ଗୁରୁଗମ୍ଭୀର ଭାବେ ଚିତ୍ରଣ କରାଗଲା । ମଣିଷ ଆତ୍ମାର ଅସଲ ସ୍ୱରୂପଟିକୁ ପ୍ରକାଶ କରାଗଲା । ସ୍ୱାଭାବିକତା ହିଁ ଥିଲା ଇବ୍‌ସେନ୍‌ଙ୍କର ଏକମାତ୍ର ଶିଳ୍ପ ଧର୍ମ । ସାମଗ୍ରିକ ଭାବେ କୃତ୍ରିମତା ପରିହାର କରିବାକୁ ଯାଇ ସେ ନାଟକରୁ ସ୍ୱଗତୋକ୍ତି, ଜନାନ୍ତିକେ ଆଦି ଆଧୁନିକ ଦର୍ଶକଙ୍କର ରସ ସୃଷ୍ଟିରେ ବିରୋଧ କରୁଥିବା କେତେକ ଆଙ୍ଗିକ ଓ ଶୈଳୀକୁ ବିଦାୟ ଦେଲେ । ଅନାବଶ୍ୟକ ଚରିତ୍ର ବାସ୍ତବବାଦୀ ନାଟକରେ ଆବଶ୍ୟକ ହେଲାନାହିଁ । ସର୍ବୋପରି ସ୍ୱାଭାବିକ ସଂଳାପ ଓ ବାସ୍ତବ ଘଟଣାର ବିନ୍ୟାସ ଯୋଗୁଁ ତାଙ୍କର ନାଟକ ଆଧୁନିକ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ବିଶେଷ ଭାବେ ଆଦୃତ ହୋଇ ପାରିଥିଲା ।

ଆବେଗପ୍ରବଣତା ଓ ନାଟକୀୟତାକୁ ପରିହାର କରି ନାଟକକୁ ଯଥାସମ୍ଭବ ସ୍ୱାଭାବିକ କରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଥିଲେ ଇବ୍‌ସେନ୍ । କୌଣସି ଚାଞ୍ଚଲ୍ୟକର ଘଟଣା ଉପସ୍ଥାପନାରେ ଅଯଥା ଉତ୍କଣ୍ଠା ସୃଷ୍ଟି ତାଙ୍କର ଲକ୍ଷ୍ୟ ନ ଥିଲା । ସେ ଚାହୁଁଥିଲେ, ବାସ୍ତବ ସମାଜ ଜୀବନର ବିଭିନ୍ନ ଘଟଣାର ଉପସ୍ଥାପନ କରି ସମାଜ ମାନସରେ ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ସୃଷ୍ଟି କରିବା ଲାଗି । ବାସ୍ତବ ଜୀବନର ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଓ କମେଡ଼ି ଉପସ୍ଥାପନ କଲାବେଳେ ସେ ନାଟକୀୟତା ଉପରେ ନିର୍ଭର କରି ନ ଥିଲେ । ଯେଉଁ ସାମାଜିକ ସମସ୍ୟାଗୁଡ଼ିକ ନାଟ୍ୟ ଜଗତରେ ଅନୁପ୍ରବେଶ କରିପାରି ନ ଥିଲା, ସେଗୁଡ଼ିକୁ ଅତ୍ୟନ୍ତ ଦକ୍ଷତାର ସହିତ ସେ ରୂପାୟିତ କରିଥିଲେ । ପ୍ରଚଳିତ ଅନ୍ତଃସାରଶୂନ୍ୟ ଆଦର୍ଶ, ତଥାକଥିତ ଦୟା, କରୁଣା, ନାରୀର ବ୍ୟକ୍ତିସତ୍ତା ପ୍ରତି ଅବମାନନା ବିରୁଦ୍ଧରେ ତାଙ୍କର ଲେଖନୀ ସଂଗ୍ରାମରତ ଥିଲା । ନୂତନ ରୂପରୀତି, ନୂତନ ଆଙ୍ଗିକ ଓ ନୂତନ କଥାବସ୍ତୁ ଆଧୁନିକ ଦର୍ଶକ ମନରେ ନୂତନ ଚିନ୍ତାର ଉଦ୍ରେକ କରିବାକୁ ଲାଗିଲା ।

କୃତ୍ରିମତାରୁ ମୁକ୍ତ ହୋଇ ମଞ୍ଚ ସ୍ୱାଭାବିକ ଜୀବନର ନିକଟବର୍ତ୍ତୀ ହୋଇ ଉଠିଛି । ପାରମ୍ପରିକ ଅତିନାଟକୀୟତା ଦୂରେଇ ଯିବା ଫଳରେ ବାସ୍ତବ କଥାବସ୍ତୁ ଦର୍ଶକଙ୍କୁ ବେଶି ପ୍ରଭାବିତ କରିଛି । ଇବ୍‌ସେନ୍‌ଙ୍କ 'ଡଲ୍‌ସ୍ ହାଉସ୍' ର ଉଦାହରଣ ଦିଆଯାଇପାରେ । ନାୟିକା ନୋରା ଅନୁଭବ କରିଛି, ପାରିବାରିକ ଜୀବନରେ ସେ ଗୋଟିଏ କଣ୍ଢେଇ । ଏଇ ସ୍ୱାଧୀନତାହୀନ ଜୀବନ ପ୍ରତି ବୀତସ୍ପୃହ ହୋଇ ନିଜର ଜୀବନକୁ ନିଜ ଇଚ୍ଛାରେ ପରିଚାଳିତ କରିବାକୁ ସେ ଘର ଛାଡ଼ିଛି । ତା ମନରେ ସ୍ୱାମୀ ବିରୁଦ୍ଧରେ ବିଦ୍ରୋହର ଚରମ ଅବସ୍ଥା ଦେଖା ଦେଇଛି । କେତେବେଳେ ସେ ବାହାରକୁ ଗ୍ରୁହିଁ ଦ ହାତରେ ପଛ କବାଟ ଦୁଇଟା ବନ୍ଦ କରିଦେଇଛି । ସ୍ୱାମୀ ଗୃହତ୍ୟାଗ କରିବା ପରେ ତାର ସୁପ୍ତ ନାରୀସତ୍ତା ଜାଗ୍ରତ ହୋଇଉଠିଛି । ଏଇ ଦୃଶ୍ୟ ହିଁ ସମଗ୍ର ଇଉରୋପୀୟ ନାଟ୍ୟ ଜଗତରେ ଏକ ବିରାଟ ଚାଞ୍ଚଲ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି କରିଥିଲା ।

ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ ସ୍ୱଭାବବାଦର ପ୍ରବକ୍ତା ହେଉଛନ୍ତି ଏମିଲ୍ ଜୋଲା । ଆନ୍ଦ୍ରେ ଆଁ ତୋୟା ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ପ୍ରଥମେ ସ୍ୱଭାବବାଦୀ ପ୍ରଯୋଜନାରେ 'ଗୋଷ୍ଟସ୍' ନାଟକର ଅଭିନୟ କରାଇଥିଲେ । ନାଟକରେ ସ୍ୱଭାବବାଦକୁ ଅନେକେ ବାସ୍ତବବାଦ ବୋଲି ଭାବି ଭୁଲ କରି ବସିଲେ । ଏହାର ପ୍ରଭାବରେ ଅନୁକୃତିବାଦ ହିଁ ବାସ୍ତବବାଦ ଭାବରେ ପରିଚିତି ଲାଭ କରିବାକୁ ଲାଗିଲା । ଜୀବନର ମହତ୍ତ୍ୱର ଦିଗଟି ପ୍ରଦର୍ଶିତ ନ ହୋଇ କେବଳ ଗ୍ଲାନିକର ଦିଗଟି ହିଁ ନାଟକରେ ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ପାଇଲା । ମାନବିକ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ ବସ୍ତୁବାଦୀ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ ଭିତରେ ହଜିଗଲା । ସାମାଜିକ ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ ଦିଗ ଉପରୁ ଗୁରୁତ୍ୱ ହ୍ରାସ ପାଇ ଦେହବାଦ ଓ ଅର୍ଥ ସର୍ବସ୍ୱତା ନାଟକର ମୁଖ୍ୟବସ୍ତୁ ହୋଇ ଉଠିଲା । ସ୍ୱଭାବବାଦ ଓ ବାସ୍ତବବାଦ ଭିତରେ ବାହ୍ୟ ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ଏତେ ବେଶି ଥିଲା ଯେ ଅନେକେ ଏ ଦୁଇଟିକୁ ଏକ ବୋଲି ବିଚାରୁଥିଲେ । କିନ୍ତୁ ପ୍ରକୃତ ପକ୍ଷେ ଏ ଦୁଇଟିରେ ଯଥେଷ୍ଟ ବିରୋଧ ରହିଛି । ସ୍ୱଭାବବାଦ କହେ— ମଣିଷ ପରିବେଶର ଦାସ । ମଣିଷର ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଅସ୍ତିତ୍ୱ ନାହିଁ । ପରମ୍ପରା, ପରିବେଶ ଓ ପରିସ୍ଥିତି ଦ୍ୱାରା ସେ ସବୁ ସମୟରେ ନିୟନ୍ତ୍ରିତ ହୁଏ । କିନ୍ତୁ ଏଥିରେ ସତ୍ୟତାର ପରିମାଣ କମ୍ । କାରଣ ଏକ ପରିବେଶ ଓ ପରମ୍ପରାରୁ ସୃଷ୍ଟ ମଣିଷ ତାର ଚିନ୍ତା ଚେତନା ଦ୍ୱାରା ଅନ୍ୟମାନଙ୍କଠାରୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଭିନ୍ନ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ଗୋଟିଏ ପରିବେଶରେ ମଧ୍ୟ ଦୁଇଜଣ ବିପରୀତ ଧର୍ମୀ ହୋଇ ପାରନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ରିଅଲିଜିମର ଜନ୍ମଦାତା ଇବସନ୍ କହନ୍ତି – ନାଟକ ଜୀବନର ଯଥାର୍ଥ ପ୍ରତିଫଳନ ହେବା ଉଚିତ । ଜୀବନର ରୂପ ସମାନ ନୁହେଁ । ଗୋଟିଏ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଗ୍ରନ୍ଥରେ ଆମେ ଜୀବନକୁ ପିକାଇ ପାରିବା ନାହିଁ । ଜୀବନରେ ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ଅବଶ୍ୟ ରହିବ । ନାଟକ କୌଣସି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଦର୍ଶନ ପ୍ରଚାର କରିବ ନାହିଁ । ମଞ୍ଚଶୈଳୀ କୃତ୍ରିମ ହେବା ଉଚିତ ନୁହେଁ । ନାଟ୍ୟକାର ତାର ପାରିପାର୍ଶ୍ୱିକ ଜଗତ ଓ ସମସାମୟିକ ଘଟଣାକୁ ନେଇ ନାଟକ ଲେଖିବ ।

ବାସ୍ତବବାଦ ଏକଦା ନାଟ୍ୟଜଗତରେ ବିରାଟ ବିପ୍ଳବ ସୃଷ୍ଟି କରିଥିଲେ ମଧ୍ୟ ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ଏହାର ପ୍ରଭାବ କ୍ଷୀଣ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ବାସ୍ତବ ଚେତନାରୁ ବିଭିନ୍ନ ପରୀକ୍ଷାଧର୍ମିତା କ୍ରମେ ସୃଷ୍ଟି ଲାଭ କରିଛି । ଇବସନ ନିଜେ ମଧ୍ୟ ବାସ୍ତବବାଦୀ ନାଟକ ଲେଖାରେ କ୍ଳାନ୍ତ ହୋଇ ଶେଷରେ The Master Builder ପରି ପ୍ରତୀକଧର୍ମୀ ନାଟକ ରଚନା କଲେ । ବାସ୍ତବ ଧର୍ମୀ ନାଟକ ବିଭିନ୍ନ ପରୀକ୍ଷା ମାଧ୍ୟମରେ ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ଉଦ୍ଭଟ ରୂପ ନେଇଛି ।

କଥାବସ୍ତୁରୁ ନାଟକର ବାହ୍ୟ ରୂପଟିକୁ କେବଳ ପର୍ଯ୍ୟବେକ୍ଷଣ କରାଯାଏ । କିନ୍ତୁ ଆବେଗ, ଅନୁଭୂତି ଓ କଳ୍ପନାଶକ୍ତି ଦ୍ୱାରା ହିଁ ଏହାର ଅନ୍ତଃରୂପ ଗଠିତ । ଏହି ଅନ୍ତଃରୂପଟି ହିଁ ଶିଳ୍ପ । ଚିନ୍ତା ଓ କଳ୍ପନାର ଅଭାବରେ ନାଟକ ଦର୍ଶକର ମନରେ

ରସ ସଞ୍ଚାର କରପାରେ ନାହିଁ କିମ୍ବା କୌଣସି ପ୍ରଭାବ ପକାଇ ପାରେ ନାହିଁ । ବିଷୟ-ବସ୍ତୁର ଅବିକଳ ଉପସ୍ଥାପନାଦ୍ୱାରା ଆକ୍ଷରିକ ବାସ୍ତବତାର ଏକ ଆଲୋକଚିତ୍ର (ଛାୟାଚିତ୍ରିତ ନାଟ୍ୟରିଅଲିଜିମ ବା ସ୍ଥୂଳ ଅନୁକୃତିବାଦ) ପରିସ୍ଫୁଟ ହୋଇପାରେ । କିନ୍ତୁ ତା' ଦ୍ୱାରା ନାଟକର ଶୈଳ୍ପିକ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ କ୍ଷୁଣ୍ଣ ହୁଏ । ନାଟକକୁ ଜୀବନ୍ତ କରି ତୋଳିବାକୁ ହେଲେ ଆଙ୍ଗିକ୍ କଳ୍ପନାର ଦରକାର । ବାସ୍ତବବାଦୀ ଶିଳ୍ପୀର କୌଣସି ମତେ କଳ୍ପନାବର୍ଜିତ ନୁହେଁ । କଳ୍ପନା, ଆବେଗ ଓ ଭାବନା ଯୋଗୁଁ ବାସ୍ତବତା ଜୀବନ୍ତ ରୂପ ପରିଗ୍ରହ କରି ଦର୍ଶକର ମନକୁ ଆଚ୍ଛନ୍ନ କରିବସେ । ଅବଶ୍ୟ ଭାବବାଦୀମାନଙ୍କ ପରି ବସ୍ତୁବାଦୀମାନେ ବାସ୍ତବତାବର୍ଜିତ କଳ୍ପନାକୁ ପ୍ରଶ୍ରୟ ଦିଅନ୍ତି ନାହିଁ । କଥାବସ୍ତୁ ନିର୍ମାଣରେ ବାସ୍ତବବାଦୀ କଥାବସ୍ତୁ ସହିତ କଳ୍ପନାକୁ ଏପରି ସମନ୍ୱିତ କରାଯାଏ ଯେ କଳ୍ପନାର ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ସତ୍ତା ଲୋପ ପାଇଯାଏ । କିନ୍ତୁ ଏହା ଫଳରେ ସ୍ଥୂଳ ବାସ୍ତବତା ଶୈଳ୍ପିକ ବାସ୍ତବତାରେ ପରିଣତ ହୋଇପାରେ । ଜୀବନ ସମ୍ପର୍କରେ ଗଭୀର ଅନ୍ତର୍ଦୃଷ୍ଟି, ନିବିଡ଼ ଭାବାନୁଭୂତି, ସୂକ୍ଷ୍ମ ପର୍ଯ୍ୟବେକ୍ଷଣ ଓ ବ୍ୟାପକ ଅଭିଜ୍ଞତା ସହିତ ଆବେଗ-କଳ୍ପନାର ପ୍ରଲେପ ଯଥାର୍ଥ ବାସ୍ତବବାଦୀ ଶିଳ୍ପ ସାହିତ୍ୟ ଗଢ଼ି ତୋଳେ । ନାଟକ ଏକ ଦୃଶ୍ୟଭୋଗ୍ୟ କଳା ହୋଇଥିବାରୁ ଏହାକୁ ଯଥା-ସମ୍ଭବ କୃତ୍ରିମତାରହିତ ହେବାକୁ ପଡ଼େ । ବାସ୍ତବ ସତ୍ୟର ଦୂରବର୍ତ୍ତୀ ହୋଇ ଯେପରି ନାଟକ ସୃଷ୍ଟି ଅସମ୍ଭବ, ବାସ୍ତବତା ନାମରେ କୃତ୍ରିମତା ସୃଷ୍ଟି ମଧ୍ୟ ସେହିପରି ଅଗ୍ରହଣୀୟ । ଏ ଉଭୟ ପ୍ରକାର ମନୋବୃତ୍ତି କେବଳ ଅପସୃଷ୍ଟି ଲାଗି ପଥ ପରିଷ୍କାର କରିଥାଏ ।

ବାସ୍ତବ ଜୀବନବୋଧ ଆଜିର ଯନ୍ତ୍ରଣାଜର୍ଜରିତ ମଣିଷ ପକ୍ଷରେ ଅସହ୍ୟ ହୋଇ-ଉଠିଛି । ଏକ ଅବାସ୍ତବ ଜଗତ ଭିତରେ ବଞ୍ଚି ରହିବାକୁ ସେ ଯେପରି ରାହା ଖୋଜି ଚାଲିଛି । ମଣିଷ ଜୀବନର ଅର୍ଥହୀନତା ଓ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନତାକୁ ସଫଳ ଭାବେ ନାଟକରେ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତ କରିବା ଲାଗି ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଜଗତର କେତେକ ପ୍ରତିଭାଧର ନାଟ୍ୟକାର ଏକ ଅନାଟକ ଶୈଳୀ ଅବଲମ୍ବନ କରି ଚାଲିଛନ୍ତି । ଏ ଦିଗରେ ସେମାନଙ୍କର ସମସ୍ତ ପରୀକ୍ଷା-ନିରୀକ୍ଷା ସମଗ୍ର ବିଶ୍ୱର ନାଟ୍ୟଚିନ୍ତାକୁ ଆଲୋଡ଼ିତ ଓ ବିବର୍ତ୍ତିନମୁଖୀ କରିଛି ।

ସମାଜତାନ୍ତ୍ରିକ ବାସ୍ତବତାର ବିପରୀତ ପ୍ରତିକ୍ରିୟାରୁ ସ୍ଥିତିବାଦ, ନିଃସଙ୍ଗତାବାଦ, ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାବାଦ, ଉଦ୍ଭଟତାବାଦ ଓ ଉଦାର କାଥଲିକ୍‌ବାଦ ପ୍ରଭୃତି ସାହିତ୍ୟ ଚିନ୍ତାର ଉଦ୍‌ଭବ । ଜାଁ ପଲ୍ ସାର୍ତ୍ତ୍ରି ଏବଂ ତାଙ୍କର ଅନୁଗାମୀଗଣ ବ୍ୟକ୍ତି-ସଚେତନତା ଓ ବ୍ୟକ୍ତିସତ୍ତା ଉପରେ ଅପରିସୀମ ଆସ୍ଥା ସ୍ଥାପନ କରି ଇତିହାସ ଓ ବିଜ୍ଞାନକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରିଛନ୍ତି । ଜୀବନର ସୂକ୍ଷ୍ମ ରହସ୍ୟ ଉଦ୍‌ଘାଟନ ନାମରେ ପ୍ରବର୍ତ୍ତିତ ଚିନ୍ତାଧାରାକୁ ଆହୁରି ରହସ୍ୟମୟ କରି ତୋଳିଛନ୍ତି । ଫଳରେ ବୁଦ୍ଧିଜୀବୀ ଅନୁଭବ କରୁଛି ଯେ ସେ ନିଃସଙ୍ଗ ଓ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ । ଆମେରିକାର ନୋବେଲ ପୁରସ୍କାର ବିଜୟୀ ନାଟ୍ୟକାର 'ଇଉଜୀନ୍ ଓ ନୀଲ୍‌ଙ୍କ ନାଟକର ବକ୍ତବ୍ୟ, 'ମୃତ୍ୟୁଠାରୁ ରକ୍ଷା ପାଇବାର

ଡ୍ରାମାର ଆତ୍ମପ୍ରବଞ୍ଚନା'—ମଣିଷର ସ୍ୱାଭାବିକ ଜୀବନଧାରାକୁ ବିପର୍ଯ୍ୟସ୍ତ କରି ତୋଳିଛି । ପୃଥିବୀର ଅନ୍ୟତମ ପ୍ରସିଦ୍ଧ ଆମେରିକୀୟ ନାଟ୍ୟକାର ଟେନେସି ଉଇଲିୟମ୍ସ ପୃଥିବୀକୁ ଏକ ପାଗଳାଗାରଦ ଭାବରେ ଚିତ୍ରଣ କରିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କର ସବୁ ଚରିତ୍ର ଅସୁସ୍ଥ ଓ ଅର୍ଦ୍ଧୋନ୍ମାଦ । ଟୋନାଏ ଡର ନୈରାଶ୍ୟପୂର୍ଣ୍ଣ ଜଗତରେ ବଞ୍ଚିବାକୁ ହେଲେ ମାନସିକ ରୋଗୀ ଭାବରେ ହିଁ ବଞ୍ଚିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଟି. ଏସ୍. ଏଲିୟଟ୍ ଓ ରବର୍ଟ ଲୋଏଲ୍ ଉଦାର କାଥଲିକ୍‌ବାଦରେ ମଣିଷର ବଞ୍ଚି ରହିବାର ସାର୍ଥକତା ଖୋଜିଛନ୍ତି । ଉଦ୍ଭଟତାବାଦୀ ନାଟ୍ୟଚିନ୍ତାର ପ୍ରବକ୍ତା ସାମୁଏଲ୍ ବେକେଟ୍ ଓ ଇଓ୍ୟନେସ୍କୋ ପ୍ରଚଳିତ ରୀତିନୀତି ଓ ଜୀବନଧାରା ଭିତରେ ଅଜସ୍ର ଅସଙ୍ଗତି ଓ ଅସମ୍ବଦ୍ଧତା ଲକ୍ଷ୍ୟ କରିଛନ୍ତି । ଆୟନେଷ୍କୋ ମଣିଷକୁ ସମସ୍ତ ପ୍ରଗତିଶୀଳ ଜୀବନ ଠାରୁ ଦୂରେଇ ନେଇ ଗତାନୁଗତ ବିକ୍ଷିପ୍ତ ଚିନ୍ତାରେ ଆଚ୍ଛନ୍ନ କରି ପକାଇଛନ୍ତି । ପାଶ୍ଚାତ୍ୟର ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଜୀବନର ଅସଙ୍ଗତି ଓ ସ୍ୱବିରୋଧ ଏକ ନୂତନ ଅନାଟକ ଶୈଳୀରେ ଉପସ୍ଥାପନ କରି ଦର୍ଶକ ମନରେ ଚମତ୍କାରିତା ସୃଷ୍ଟି କରିଛନ୍ତି ସତ୍ୟ, କିନ୍ତୁ ଏପରି ନାସ୍ତିକ୍ ପ୍ରତିକ୍ରିୟାଶୀଳ ଚିନ୍ତାଧାରା ଦ୍ୱାରା ମଣିଷର ପ୍ରଗତିକୁ ସେ ପ୍ରତି ମୁହୂର୍ତ୍ତରେ ରୋଧ କରୁଛନ୍ତି, ଏଥିରେ ସନ୍ଦେହ ନାହିଁ । ସେମାନେ ମଣିଷକୁ ଆଗେଇବାକୁ ନ ଦେଇ ବରଂ ପଶ୍ଚାତ୍‌ମୁଖୀ ଓ ଅତୀତ ପ୍ରତି ମାୟାଗ୍ରସ୍ତ କରିବାରେ ଲାଗିଛନ୍ତି । ନୈରାଶ୍ୟବାଦୀ ସାହିତ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି ପ୍ରକୃତ ପକ୍ଷେ ସମାଜର କୌଣସି ହିତସାଧନ କରି ନ ପାରେ । ସମାଜବାଦୀ ସାହିତ୍ୟିକ ଓ ନାଟ୍ୟକାରଗଣ ଶିଳ୍ପକୁ ଏକ ସାମାଜିକ ଉପକରଣ ଭାବି ଶିଳ୍ପର ଜନକଲ୍ୟାଣକର ଦିଗ ପ୍ରତି ବିଶେଷ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇଥାଆନ୍ତି । ସେମାନେ ଉପରୋକ୍ତ ନାଟ୍ୟକଳାର ବିରୋଧରେ ମତ ଦିଅନ୍ତି ଯେ ଯାହା ଜୀବନକୁ ପ୍ରଗତି ପଥରେ ଅଗ୍ରସର କରାଏ ନାହିଁ, ତାହା ଯଥାର୍ଥରେ ଶିଳ୍ପ ସୃଷ୍ଟି ନୁହେଁ । କିନ୍ତୁ ଆଧୁନିକ ଯୁଗରେ ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାବାଦୀ ଚିନ୍ତାଧାରାର ପ୍ରାବଲ୍ୟ ଯୋଗୁଁ ମାର୍କସବାଦୀ ମତାମତ ଗୃହୀତ ହୋଇ ପାରୁନାହିଁ । ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ଚିନ୍ତାଧାରା ସମ୍ପନ୍ନ ଲେଖକମାନେ ଆଧୁନିକ ଜୀବନକୁ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ସହ ତୁଳନା କରନ୍ତି । ମଣିଷ ଜୀବନର ଗଭୀର ଟ୍ରାଜେଡ଼ିବୋଧ ଆଜିର ଅବସର୍ଡ ନାଟକରେ ମୂର୍ତ୍ତ । ଅତୀତରେ ଜୀବନର ପ୍ରାଚୁର୍ଯ୍ୟ ଭିତରେ ଅସାବଧାନତାବଶତଃ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ପଶି ଆସୁଥିଲା । କିନ୍ତୁ ଆଜି ସମଗ୍ର ଜୀବନ ହିଁ ଏକ ବିରାଟ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି । ଏହି ଟ୍ରାଜେଡ଼ିକୁ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରି ସମସ୍ତଙ୍କୁ ଦେଖାଇ ଦେବା ହେଉଛି ଆଧୁନିକ ନାଟ୍ୟକାରର କାର୍ଯ୍ୟ । କାରଣ ଏହି ନୈରାଶ୍ୟବାଦ ଭିତରୁ ହୁଏତ ଭବିଷ୍ୟତରେ ଆଶାବାଦର ସୂଚନା ମିଳିପାରେ ।

•

ଏ କଥା ସତ୍ୟ ଯେ ଆଜିର ରୁଗ୍ଣ ମାନସିକତା ନାଟକର ଯଥାର୍ଥ ଶିଳ୍ପ-ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟକୁ ନଷ୍ଟ କରିଦେଉଛି । ଶିଳ୍ପର ସ୍ୱାଭାବିକ ସୁନ୍ଦର ଗତିପ୍ରବାହ ଏହାଦ୍ୱାରା ବ୍ୟାହତ । କିନ୍ତୁ ଏହାର ପ୍ରତିରୋଧର ଉପାୟ କଣ ? ସମାଜର ସ୍ୱଚ୍ଛ, ସଚଳ ଜୀବନଧାରା ଆଉ

ଫେର ଆସିବାର ସମ୍ଭାବନା ନାହିଁ । ଏଇ ରୁଗ୍ଣ ମାନସିକତାର ଚିତ୍ରକୁ ନାଟକ ଭିତରେ ଛୋଳି ଧରିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଆଜିର ମଣିଷର ଆତ୍ମବିରୋଧକୁ ସ୍ୱାଭାବିକ ଗତିରେ ପର୍ଯ୍ୟବେକ୍ଷଣ କରିବା ଆଉ ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । ଉଦ୍ଭଟତା ହିଁ ଆଜିର ବାସ୍ତବତା । ଉଦ୍ଭଟ ମଣିଷ-ଆତ୍ମାର ପରିପ୍ରକାଶ ଲାଗି ଉଦ୍ଭଟ ଗଢ଼ ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ । ଏହି ଉଦ୍ଭଟତା ଭିତରେ ହିଁ ନୂତନ ଶିଳ୍ପ-ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟକୁ ଆବିଷ୍କାର କରିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଏଥିପାଇଁ ନୂତନ ରୁଚି ଓ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଗ୍ରାହକତା ଆବଶ୍ୟକ ।

ଓଡ଼ିଆ ନାଟକରେ ନବଚେତନା

ଯଦିଓ ଓଡ଼ିଆ ଭାଷାରେ ଯେ ନାଟକ ଲେଖାଯାଇ ପାରିବ, ଏ ବିଶ୍ୱାସ ଅନେକଙ୍କର ନ ଥିଲା । ଜଗନ୍ମୋହନ ଲାଲ 'ବାବାଜୀ' ନାଟକ (୧୮୭୭) ଲେଖିବା ପରେ ଓଡ଼ିଶାର ବୁଦ୍ଧିଜୀବୀ ସମାଜ ସପ୍ରଶଂସ ମନ୍ତବ୍ୟ କରିଥିଲେ । (୧) ରାମଶଙ୍କରଙ୍କୁ ଓଡ଼ିଆ ଭାଷାରେ ନାଟକ ଲେଖିବା ଚେଷ୍ଟାରୁ ବିରତ ହେବା ପାଇଁ ତାଙ୍କର ବନ୍ଧୁମାନେ ପରାମର୍ଶ ଦେଇଥିଲେ । ସେମାନଙ୍କର ମତ ଥିଲା, ଓଡ଼ିଆ ଭଳି ଏକ କର୍କଶ ଭାଷାରେ ନାଟକ-ଲେଖା ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । ରାମଶଙ୍କରଙ୍କ ଯୁକ୍ତି ଓ ଦୃଢ଼ତାରେ ବନ୍ଧୁମାନେ ଯାହାହେଉ ଶେଷରେ ପରାଭୂତ ହେଲେ (୧୮୮୦) । (୨) ୧୯୧୬-୧୭ ମସିହା ବେଳକୁ ଏ ଅବସ୍ଥାର ମଧ୍ୟ ବିଶେଷ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଘଟି ନ ଥିଲା । ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ତାର ପାଦ ଦୁଇଟି ସ୍ଥିରଭାବେ ରଖିବା ପାଇଁ ଟିକିଏ ଜାଗା ତଥାପି ଖୋଜି ବୁଲୁଥିଲା । ଏ ପ୍ରାଣମୂର୍ଚ୍ଛା ଉଦ୍ୟମର ଅଗ୍ର-ସାରଥି ଥିଲେ ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାର । ତତ୍‌କାଳୀନ ଅବସ୍ଥାର ସ୍ୱରୂପ ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାର ଗ୍ରନ୍ଥାବଳୀର ମୁଖବନ୍ଧରେ ସ୍ପଷ୍ଟ । (୩) ଅବଶ୍ୟ ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାର ଓ ତାଙ୍କର ପରବର୍ତ୍ତୀ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କଦ୍ୱାରା ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ନିଜକୁ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ କରିବାର ସୁଯୋଗ ପାଇଲା । ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଐତିହାସିକ ଓ ପୌରାଣିକ ନାଟକର ସଫଳ ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷା ସମ୍ଭବ ହେଲା । କିନ୍ତୁ ସାମାଜିକ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ନୂତନ ଅଭିରୁଚି ଓ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀକୁ କୌଣସି ସୃଷ୍ଟି ସମ୍ଭବ ହୋଇ ନ ଥିଲା । ଓଡ଼ିଶା ଥିଏଟର୍ସ (୧୯୩୯) ମାଧ୍ୟମରେ ସାଧାରଣ ଓଡ଼ିଆ ଦର୍ଶକର ରୁଚିକୁ ସୁହାଇଲା ଭଳି ନାଟକ ଲେଖିବାକୁ ଆଗେଇ ଆସିଲେ କାଳୀଚରଣ । ଶେଷରେ ସମସ୍ୟାମୂଳକ ନାଟକର ମୂଳପତ୍ତନ ସ୍ଥାପନ କରିବାକୁ ବି ପଛେଇ ନ ଥିଲେ ସେ । କିନ୍ତୁ ଏହି କ୍ଷେତ୍ରରେ ତାଙ୍କର ପରବର୍ତ୍ତୀ ରାମଚନ୍ଦ୍ର, ଭଞ୍ଜକିଶୋର, ଗୋପାଳ, ମନୋରଞ୍ଜନ ପ୍ରମୁଖ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କର ସମସ୍ୟା ଉପସ୍ଥାପନର କୌଶଳ ଥିଲା ଅତ୍ୟନ୍ତ ସ୍ପଷ୍ଟ ଓ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ । ଅନ୍ୟମାନଙ୍କୁ ପଛରେ ପକାଇ ଆଧୁନିକ ସମସ୍ୟାର ନୂତନ ଦିଗନ୍ତ ସନ୍ଧାନରେ ଆଗେଇ ଗଲେ ମନୋରଞ୍ଜନ । ପ୍ରଥମଥର ପାଇଁ 'ଆଗାମୀ' (୧୯୫୧) ନାଟକରେ ଘଟିଲା ମାର୍କସବାଦୀ ଦର୍ଶନ, ରାଜନୈତିକ ଚେତନା, ଫ୍ରୟେଡ଼ୀୟ ମନସ୍ତତ୍ତ୍ୱର ଏକ ବିଚିତ୍ର ସମନ୍ୱୟ । କେତେକ ସମସାମୟିକ ସମାଜ-ରାଜନୈତିକ ଓ ଅର୍ଥନୈତିକ ସମସ୍ୟାର ଉପସ୍ଥାପନ ପରେ ମନୋରଞ୍ଜନ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ନୂତନ ଶୈଳୀ ଓ ବକ୍ତବ୍ୟ ପ୍ରକାଶ ଲାଗି ଚେଷ୍ଟିତ ହେଲେ । ଫଳରେ ସମସାମୟିକ ବିଶ୍ୱ ଚେତନାକେନ୍ଦ୍ରିକ ନାଟକ ସୃଷ୍ଟିରେ

---

(୧) ଉତ୍କଳ ଦୀପିକା—ତା ୩।୧୧।୧୮୭୭ ଓ ସମ୍ବାଦ ବାହିକା—ତା ୧।୧୨।୧୮୭୭

(୨) ରାମଶଙ୍କର ଗ୍ରନ୍ଥାବଳୀର ମୁଖବନ୍ଧ

(୩) ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାର ଗ୍ରନ୍ଥାବଳୀର ମୁଖବନ୍ଧ

ସେ ହେଲେ ଅଗ୍ରଣୀ । ତାଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ନାଟ୍ୟସଂସ୍ଥା ସୃଜନୀର (୧୯୬୮) ମଞ୍ଚାୟନଠାରୁ ଘଟିଲା ନବନାଟ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନ ଇତିହାସର ଅଧ୍ୟାରମ୍ଭ ।

ଏହି ସମୟରେ ଓ ଏହାର ପରବର୍ତ୍ତୀ ସମୟରେ କେତେଜଣ ପ୍ରତିଭାବାନ୍ ତରୁଣ ନାଟ୍ୟକାର ଓ ନାଟ୍ୟଶିଳ୍ପୀଙ୍କ ନେତୃତ୍ୱରେ ଓଡ଼ିଶାର ବିଭିନ୍ନ ଅଞ୍ଚଳରେ ସୌଖୀନ ନାଟ୍ୟ-ସଂସ୍ଥାମାନ ଗଢ଼ି ଉଠିଥିଲା । ନୂତନ ଧାରର ନାଟକ ପରିବେଷଣ କରିବା ଥିଲା ଏଗୁଡ଼ିକର ଲକ୍ଷ୍ୟ । ଏ ଦିଗରେ ଭୁବନେଶ୍ୱରର ସଙ୍କେତ, ଏବଂ ଆମେ, ବ୍ରହ୍ମପୁରର କଳିଙ୍ଗ କଳା ପରିଷଦ, କଟକର କଳାତୀର୍ଥ, ପୁରୀର ଷ୍ଟୁଡିଓମେଟ୍ସ, କାଳୀ ସଙ୍ଗୀତ କଳା ପରିଷଦ, ରାଉରକେଲାର ଲୁ ନାଟ୍ୟ ସଂସ୍ଥା, ଜଟଣୀର ସଙ୍ଗୀତା, ବାଲେଶ୍ୱରର ଅଜନ୍ତା, ସ୍ରଷ୍ଟା ଏବଂ ବରଗଡ଼, ସମ୍ବଲପୁର ବଲାଙ୍ଗୀର ପ୍ରଭୃତିର କେତେକ ଆଧୁନିକ ନାଟ୍ୟ ସଂସ୍ଥା ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଥିଲେ । ଏହି ନାଟ୍ୟସଂସ୍ଥା ଗୁଡ଼ିକ ସହିତ ବିଶ୍ୱଜିତ୍ ଦାସ, ବିଜୟ ମିଶ୍ର, ରମେଶ ପାଣିଗ୍ରାହୀ, କାର୍ତ୍ତିକ ରଥ, ହରିହର ମିଶ୍ର, ପ୍ରସନ୍ନ କୁମାର ମିଶ୍ର, ପ୍ରଫୁଲ୍ଲ କୁମାର ଦାସ, ଇନ୍ଦୁଭୂଷଣ କର, ରତ୍ନାକର ଚଇନି ପ୍ରମୁଖ ନିବିଡ଼ଭାବେ ସଂପୃକ୍ତ । ଓଡ଼ିଶାର ବିଭିନ୍ନ କଲେଜର ବାର୍ଷିକ ନାଟ୍ୟୋତ୍ସବରେ ନୂତନ ଧାରର ନାଟକ ପରିବେଷଣ ଲାଗି ମଧ୍ୟ ବିଶେଷ ଆଗ୍ରହ ପ୍ରକାଶ ପାଇ ଆସିଛି । ଫଳରେ ନବନାଟ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନର ଦ୍ରୁତ ଓ ବ୍ୟାପକ ପ୍ରସାର ଘଟି ପାରିଛି ।

ଏଇ ସୂଚନାରୁ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଯେ ୧୮୭୭ ମସିହାଠାରୁ ଆଜି ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ନାନା ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷା ଚାଲି ଆସିଛି, ତାହା ସ୍ପଷ୍ଟ । ଏଇଠାରେ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରିବାକୁ ହେବ ଯେ ନିଜ ନାଟକର ସଫଳ ରୂପାୟନ ଲାଗି ସମସ୍ତେ ଖୋଜିଛନ୍ତି ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ସହାୟତା । ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ନ ଥିଲାବେଳେ ନିଜେ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ନିର୍ମାଣ କରିଛନ୍ତି ବା ଅନ୍ୟକୁ ଉତ୍ସାହ ଦେଇ ସୃଷ୍ଟି କରାଇଛନ୍ତି । ଜଗନ୍ମୋହନ, ରାମଶଙ୍କର, ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାର, କାଳୀ ଚରଣ, ମନୋରଞ୍ଜନ ପ୍ରମୁଖ ସୃଷ୍ଟିଶୀଳ ଯୁଗାନ୍ତକାରୀ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଯଥାକ୍ରମେ ରାଧାକାନ୍ତ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ, କୋଠପଦା ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ, ବଲାଙ୍ଗା ରାଧାକୃଷ୍ଣ ଆର୍ଟ ଥିଏଟର୍, ଓଡ଼ିଶା ଥିଏଟର୍ସ, ସୃଜନୀ ନାଟ୍ୟସଂସ୍ଥା ସହିତ ସଂପୃକ୍ତ ହୋଇ ନାଟ୍ୟ ରଚନା କରିଛନ୍ତି । ଗଳ୍ପ, ଉପନ୍ୟାସ, କାବ୍ୟ, କବିତା ଲେଖିବା ପାଇଁ ବା ଏଗୁଡ଼ିକରେ ନୂତନ ପ୍ରକାଶ ଭଙ୍ଗୀ ବା ଧାରର ପ୍ରୟୋଗ ଲାଗି ବାହାର ଲୋକଙ୍କ ସାହାଯ୍ୟ ଦରକାର ପଡ଼େନାହିଁ । ଏଥିପାଇଁ କେବଳ ଲେଖକ ଓ ପାଠକଙ୍କ ସମ୍ପର୍କ ବା ଯୋଗାଯୋଗ ଯଥେଷ୍ଟ । କିନ୍ତୁ ନାଟକର ବିକାଶ ଓ ପ୍ରସାର ଲାଗି ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ସହଯୋଗ ଏକାନ୍ତ ଆବଶ୍ୟକ । ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ଶିଳ୍ପୀମାନଙ୍କଦ୍ୱାରା ଅଭିନୀତ ହୋଇ ଜନପ୍ରିୟତା ଲାଭ ନ କରିବା ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ନାଟକ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହୋଇ ପାରେନାହିଁ । ତେଣୁ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ସବୁ ସମୟରେ କୌଣସି ସ୍ଥାୟୀ ପେଶାଦାର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ କିମ୍ବା ସୌଖୀନ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚକୁ ଆଶ୍ରୟ କରି ନାଟ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି କରିଛନ୍ତି । ଉପରୋକ୍ତ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ବିଭିନ୍ନ

ସମୟରେ ଆଲୋଡ଼ନ ସୃଷ୍ଟି କରିବାକୁ ଯେ ସମର୍ଥ ହୋଇଛନ୍ତି, ତାହା କେବଳ ସେମାନଙ୍କର ମଞ୍ଚସଂପୃକ୍ତି ଫଳରେ ସମ୍ଭବ ହୋଇଛି । ଗୋଟିଏ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଗୋଷ୍ଠୀଦ୍ୱାରା ଅଭିନୟ କରାଇ ନାଟକର ଭୁଲ୍‌ତ୍ରୁଟି ସୁଧାରିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ନିକଟରେ ନିଜର ବକ୍ତବ୍ୟ ଉପସ୍ଥାପନ କରିବାକୁ ସେମାନେ ସମର୍ଥ ହୋଇଛନ୍ତି । ବିଭିନ୍ନ ଶୈଳୀରେ ବହୁ ସଂଖ୍ୟାରେ ନାଟକ ରଚନା କରିବା ଲାଗି ସେମାନଙ୍କର ଉତ୍ସାହ ବୃଦ୍ଧି ପାଇଛି । ନାଟକ ଗୋଟିଏ ଗୋଷ୍ଠୀଗତ କଳା । ଏକ ସମୟରେ ବହୁ ମାନସ-ରାଜ୍ୟରେ ଆଲୋଡ଼ନ ସୃଷ୍ଟି କରିବା ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ଏହାର ସୃଷ୍ଟି । ଏହା ରଙ୍ଗମଞ୍ଚନିର୍ଭର ଏବଂ ଅଭିନୟ ହିଁ ଏହାର ପ୍ରତ୍ୟେକ ଅଂଶକୁ ନିୟନ୍ତ୍ରିତ କରିଥାଏ । ଏହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ନାଟକର ବିଚାର ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଭାବରେ ହେବା ଉଚିତ ।

୧୮୭୭ ରୁ ୧୯୮୦—ପ୍ରାୟ ଶହେ ବର୍ଷର ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଇତିହାସ ଆଲୋଚନା କଲେ ବିଭିନ୍ନ ସମୟରେ ପ୍ରତିଭାଧର ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କ ଲେଖନୀ ପ୍ରଭାବରେ ନାଟ୍ୟଶିଳ୍ପ ସୃଷ୍ଟିର ଦିଗନ୍ତ କିପରି କ୍ରମପ୍ରସାରିତ ହୋଇ ଉଠିଛି, ତାହା ସ୍ପଷ୍ଟ ହୁଏ । ସଂଖ୍ୟାଗତ ଅଭିବୃଦ୍ଧି ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଗୁଣଗତ ଉତ୍କର୍ଷ ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ବିଶେଷ ଭାବେ ଲକ୍ଷଣୀୟ । ନାଟ୍ୟକାରର ମାନସ-ରାଜ୍ୟ ବିଭିନ୍ନ ସମୟରେ ନୂତନ ଚିନ୍ତା, ନୂତନ ସମସ୍ୟା ଦ୍ୱାରା ଆଲୋଡ଼ିତ । ନୂତନ ସମସ୍ୟାର ଉପସ୍ଥାପନ ଲାଗି ସେ ନୂତନ ପ୍ରକାଶ-ଭଙ୍ଗୀ ଖୋଜି ବୁଲିଛି । ଆଜିର ନାଟ୍ୟକାର ସଙ୍କୁଚିତ ନୁହେଁ, ସେ ଆଜି ବିଶ୍ୱଚେତନାକୁ ନିଜ ନାଟକ ମାଧ୍ୟମରେ ଧରି ରଖିବାକୁ ବ୍ୟଗ୍ର । ଗତାନୁଗତିକ ଜୀବନଧାରା ତା ନିକଟରେ କୌଣସି ମୋହ ସୃଷ୍ଟି କରିପାରୁ ନାହିଁ । ମଣିଷ ଭିତରେ ଏକ ଦ୍ୱିଧାଗ୍ରସ୍ତ ନିଃସଙ୍ଗ ମଣିଷକୁ ସେ ଖୋଜି ବୁଲୁଛି । ମଗ୍ନ ଚୈତନ୍ୟର ସ୍ୱରୂପ ପ୍ରଦର୍ଶନରେ ତାର ନାଟକ ଆଜି ନୂତନ ଗୌରବ ଲାଭ କରିଛି । ଏଥିପାଇଁ ସେ ପାରମ୍ପରିକ ଭାରତୀୟ ନାଟ୍ୟକଳା ପ୍ରତି ଆଗ୍ରହୀ ନ ହୋଇ ସାମ୍ପ୍ରତିକ ଅନ୍ତର୍ଜାତିକ ନବନାଟ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନକୁ ସ୍ୱାଗତ ଜଣାଇଛି । କଥାବସ୍ତୁ ପରିବର୍ତ୍ତିତ ହେବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଶୈଳୀରେ ମଧ୍ୟ ଘୋର ପରିବର୍ତ୍ତନ ପରିଲକ୍ଷିତ । ନୂତନ ଚିନ୍ତାକୁ ନୂତନ ଆଙ୍ଗିକ ଓ ନୂତନ କଳାକୌଶଳ ମାଧ୍ୟମରେ ପରିବେଷଣ କରିବା ସର୍ବଥା ସ୍ପୃହଣୀୟ । ନୂତନ ଆଙ୍ଗିକରେ ଲିଖିତ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ପାରମ୍ପରିକ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ଆଉ ଅଭିନୀତ ହୋଇ ପାରୁନାହିଁ । ଏ ସମସ୍ତ ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷା ଲାଗି ସୌଖୀନ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ସହାୟତା ବିଶେଷ ପ୍ରୟୋଜନୀୟ ହୋଇଉଠିଛି । ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ବିକାଶ ଧାରା ପ୍ରତି ଲକ୍ଷ୍ୟ କଲେ ଜଣାଯାଏ ଯେ ଗତାନୁଗତିକ ନାଟ୍ୟବସ୍ତୁ ଓ ଆଙ୍ଗିକକୁ ପରିହାର କରି ସବୁବେଳେ ନୂତନ ପରୀକ୍ଷା ଲାଗି ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଆଗ୍ରହୀ ହୋଇଛନ୍ତି । ପ୍ରତିଭାଶାଳୀ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ପ୍ରାଥମିକ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟକର ଅନୁବାଦ ଓ ଅନୁସରଣ ଏବଂ ଦ୍ୱିତୀୟ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଚେତନା-ପ୍ରଭାବିତ ବା ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ବିଷୟବସ୍ତୁ-ଆଧାରିତ ମୌଳିକ ନାଟକ ରଚନାରେ ବ୍ୟାପୃତ । ତୃତୀୟ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଚେତନା ଆମ ଦେଶର ସାମାଜିକ ସ୍ଥିତିରେ ଆରୋପିତ । ଅବଶ୍ୟ

ଏହାଦ୍ୱାରା ସମସାମୟିକ ସାମାଜିକ ପରିବେଶଠାରୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଦୂରେଇ ନ ଯାଇ, କେତେକାଂଶରେ ଗତାନୁଗତିକ ଶୈଳୀ ମାଧ୍ୟମରେ ନୂତନ ନାଟକ ରଚନାର ପ୍ରୟାସ କରାଯାଇଛି । ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଜଗତର ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାବୋଧ ଆମ ସମାଜରେ ଅନୁପସ୍ଥିତ ଥିଲେ ମଧ୍ୟ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଆମର ସହରୀ ଜୀବନ ଭିତରେ ତାର ଅନୁସନ୍ଧାନ କରିବାରେ ବ୍ୟସ୍ତ । କେତେକ ନାଟକରେ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଶୈଳୀ ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇଥିବା ସ୍ଥଳେ କେତେକ ନାଟକରେ ଆଂଶିକ ଭାବରେ ଗତାନୁଗତିକ ଯାତ୍ରାଶୈଳୀର ବ୍ୟବହାର ରହିଛି । ଗୋଟିଏ ଦିଗରେ ଏହିପରି ନାନା ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷା ଭିତରେ ନାଟ୍ୟକାର ଆହୁରି ନୂତନତ୍ୱର ସନ୍ଧାନରେ ଅଗ୍ରସର । ଅନ୍ୟ ଦିଗରେ କିନ୍ତୁ ପାରମ୍ପରିକ ସମାଜକୁ ନେଇ ମୌଳିକ ନାଟକମାନ ରଚିତ । କାରଣ ନୂତନ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟର ଉଦ୍ଭଟ ଚିନ୍ତା ଓ ନୈରାଶ୍ୟବାଦୀ ଚେତନା ସ୍ଥଳବିଶେଷରେ ଆଶାବାଦୀ ଭାରତୀୟ ଦର୍ଶନ ଓ ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ଭାବାବେଗ ସମ୍ବଳିତ ଗତାନୁଗତିକ ନାଟକ ଉପରେ ପ୍ରଭାବ ନ ପକାଇ ପାରିବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ଦ୍ୱିତୀୟତଃ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଜଗତର ବିଶ୍ୱାସହୀନତା, ଅସହାୟ ଶ୍ରୋତାଙ୍କ ଅବସ୍ଥା ଏ ଦେଶରେ କାହିଁ ? ତେଣୁ ଏ ଦେଶର ଜନଗଣଙ୍କର ନାଟ୍ୟତୃଷ୍ଣା ପରିତୃପ୍ତ କରିବା ଲାଗି ପାରମ୍ପରିକ ନାଟକର ପ୍ରୟୋଜନକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରିହେବ ନାହିଁ । ସେହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ପେଶାଦାର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ତଥା କେତେକ ସୌଖୀନ୍ ନାଟ୍ୟ ପ୍ରଯୋଜନାକୁ କେନ୍ଦ୍ର କରି କେତେକ ନାଟ୍ୟକାର ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଦେଶୀ ରୀତିରେ ନୂତନ ଭାରତୀୟ ଜୀବନଧାରା ଅନୁସରଣରେ ନାଟକ ଲେଖି ଚାଲିଛନ୍ତି । ସେମାନେ ଯେ ଓଏଲ୍ ମେଡ୍ ପ୍ଲେର ନାଟ୍ୟକାର ମାନଙ୍କଠାରୁ ବହୁଦୂରକୁ ଅଗ୍ରସର ହୋଇ ପାରିନାହାନ୍ତି, ତା ନୁହେଁ । ନାଟକର କଥାବସ୍ତୁ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଜଗତରୁ ଆନୀତ ନ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଆମ ଜୀବନର ବିଶିଷ୍ଟ ଦିଗ ଏ ଶ୍ରେଣୀର ନାଟକରେ ପରିସ୍ଫୁଟ । ଆମର ସାମାଜିକ ପରିବେଶ ଭିତରେ ମାନସିକ କ୍ରିୟା ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ଓ ମଗ୍ନ ଚୈତନ୍ୟକୁ ଉପସ୍ଥାପନ କରିବାର ଚେଷ୍ଟା ଏଥିରେ ସ୍ପଷ୍ଟ । ସାମ୍ପ୍ରତିକ କାଳରେ ବିଭିନ୍ନ ରାଜନୈତିକ, ଅର୍ଥନୈତିକ ଓ ସାମାଜିକ ସମସ୍ୟା ପରି କେତେକ ବାହ୍ୟ ସମସ୍ୟାକୁ ନେଇ ଯେଉଁ ନାଟକ ରଚିତ ହେଉଛି, ସେ ଭିତରେ ମଣିଷର ଆନ୍ତରୀଣ ସମସ୍ୟାକୁ ଟେକି ଧରିବାର ପ୍ରୟାସ ନିହିତ । କେତେକ ନାଟକ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ମାନସ ଜଗତର ଆଲୋଡ଼ନ ଉପରେ ଆଧାରିତ ହୋଇଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଶୈଳୀରେ ବିମୂର୍ତ୍ତ ବା ଆବ୍‌ଷ୍ଟ୍ରାକ୍ଟ ନୁହେଁ । କିନ୍ତୁ ବାହ୍ୟିକ ବା ଆନ୍ତରୀଣ ଆଧୁନିକ ସମସ୍ୟା ଉପସ୍ଥାପିତ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକର ମିଶ୍ରଶୈଳୀ ଓ ଆଙ୍ଗିକ-ଗଠନ ବହୁ ପରିମାଣରେ ଅଧୁନିକ ରୀତିକୁ ଗ୍ରହଣ କରିବାକୁ ବାଧ୍ୟ । କାରଣ ନୂତନ ଚିନ୍ତାଧାରାକୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ପୁରାତନ ଆଙ୍ଗିକ ଭିତରେ ପରିବେଷଣ କରିବା ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । ନୂତନ ଚିନ୍ତାଧାରା ନୂତନ ଆଙ୍ଗିକ ଭିତରେ ପ୍ରକାଶ ପାଇବା ସ୍ୱାଭାବିକ । କିନ୍ତୁ ଏ ଆଙ୍ଗିକ ଆମର ଆଧୁନିକ ଦର୍ଶକର ଅଭିରୁଚିଠାରୁ ଦୂରେଇ ଯାଏ ନାହିଁ । ଦର୍ଶକର ଆଧୁନିକ ମନ ସହିତ ସମତାଳ ଦେଇ ନାଟକର ଶୈଳୀ ଓ ବସ୍ତୁରେ ଆଧୁନିକତାର ଉପଯୋଗ କରାଯାଏ । ଏହା ହିଁ

ଗତାନୁଗତିକ ଧାରାର ଅନୁବର୍ତ୍ତୀ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କର ଶୈଳିକ ଆଭିମୁଖ୍ୟ । କିନ୍ତୁ ଏ ଧରଣର ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କର ଅଗ୍ରଗତି ସୀମାବଦ୍ଧ । ସେମାନେ ଆଖିର ପରସର ଭିତରେ ଆସୁଥିବା ସମାଜଠାରୁ ଦୂରକୁ ଯାଇ ପାରନ୍ତି ନାହିଁ । କିନ୍ତୁ ଯେଉଁମାନେ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ବହୁ ପରୀକ୍ଷା ଆରମ୍ଭ କରିଛନ୍ତି, ସେମାନଙ୍କର ଗତି ଅବ୍ୟାହତ ।

ସମାଜ ଉପରେ ସଦାସର୍ବଦା ସତର୍କ ଦୃଷ୍ଟି ରଖିଥିବା ଗତାନୁଗତିକ ଧାରାର ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଆଶାବାଦୀ । ଏହି ଶ୍ରେଣୀର ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ସମାଜର ଅବିକଳ ନଗ୍ନ ଚିତ୍ରକୁ ନାଟକ ମାଧ୍ୟମରେ ଉପସ୍ଥାପନା କରି ଦର୍ଶକ ମନରେ ଆଲୋଡ଼ନ ସୃଷ୍ଟି କରନ୍ତି । କେତେକ ନାଟକରେ ସାମାଜିକ ପରିବର୍ତ୍ତନର ସ୍ପଷ୍ଟ ଆଭାସ ଥାଏ । ସମାଜର ସମସ୍ତ କଳଙ୍କ ଉଦ୍‌ଘାଟନରେ ଏମାନେ ତତ୍ପର । ଏଥିରେ ସାମାଜିକ କଳଙ୍କକୁ ମୂଳୋତ୍ପାଟନ କରିବାର ଅନୁପ୍ରେରଣା ନିହିତ । କେତେକ ନାଟକରେ ନବୋଦ୍‌ଭବ ସମସ୍ୟାଗୁଡ଼ିକର ଉପସ୍ଥାପନ ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ସେଗୁଡ଼ିକର ସମାଧାନ ସମ୍ପର୍କରେ ସୂଚନା ରହିଛି । ସମାଜ ଭିତରେ ମଣିଷ ନିତ୍ୟ ସମ୍ମୁଖୀନ ହେଉଥିବା ବହୁବିଧ ସମସ୍ୟାର ପୂର୍ଣ୍ଣାଙ୍ଗ ବା ଆଂଶିକ ଚିତ୍ର ଅଧିକାଂଶ ସମସ୍ୟାମୂଳକ ନାଟକର ଉପଜୀବ୍ୟ । ସାମାଜିକ ଅସଙ୍ଗତି, ଅର୍ଥନୈତିକ ବୈଷମ୍ୟ ଉପରେ ନିଷ୍ଠୁର ଆଘାତ ହାଣିବାକୁ ଆଜିର ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ବଦ୍ଧପରିକର । ଏଥିରେ ଦାରିଦ୍ର୍ୟ ଓ ବ୍ୟର୍ଥତା ପ୍ରତି ଯେପରି ଗଭୀର ସମବେଦନା ରହିଛି; ଅନ୍ୟାୟ, ଅତ୍ୟାଚାର, ଦୁର୍ନୀତି ଓ ଶୋଷଣ ପ୍ରତି ରହିଛି ସେହିପରି ତୀବ୍ର ଘୃଣା । କିନ୍ତୁ ଅଧିକାଂଶ ନାଟକରେ ଶିଳ୍ପଗତ ସୌଷ୍ଠବ ଲାଗି ସମସ୍ୟାଗୁଡ଼ିକର ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ଉପସ୍ଥାପନ ବା ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ସମାଧାନର ପନ୍ଥା ନିର୍ଦ୍ଦେଶ କରାଯାଇ ନାହିଁ । ଭବିଷ୍ୟତ ସମ୍ପର୍କରେ କୌଣସି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଘୋଷଣା ନାହିଁ । କିନ୍ତୁ ନାଟ୍ୟ ନିର୍ମାଣ କୌଶଳ ଏହାର ସ୍ପଷ୍ଟ ସୂଚନା ଦିଏ । କଳା ପ୍ରଦର୍ଶନ ଭିତରେ ନାଟ୍ୟକାରର ବକ୍ତବ୍ୟ ବା ଆଭିମୁଖ୍ୟ ଦର୍ଶକର ମାନସିକ ସ୍ତରକୁ ପ୍ରବେଶ କରିଯାଏ । ସାମାଜିକ ନିଗ୍ରହର ନିଷ୍ଠୁରତାରୁ ସାଧାରଣ ସମାଜ–ମଣିଷର ବୈୟକ୍ତିକ ମୁକ୍ତି ଏମାନଙ୍କର କାମ୍ୟ କିନ୍ତୁ ଏମାନେ ବ୍ୟକ୍ତିଜୀବନକୁ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଭାବରେ ନାଟକରେ ଉପସ୍ଥାପନ କରନ୍ତି ନାହିଁ ବା ବ୍ୟକ୍ତିସତ୍ତା ଉପରେ ବିଶେଷ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଅନ୍ତି ନାହିଁ । ବ୍ୟକ୍ତି ସମାଜର ଏକ ଅଂଶବିଶେଷ ହୋଇଥିବାରୁ ସମାଜର ମୁକ୍ତି ହିଁ ବ୍ୟକ୍ତିର ମୁକ୍ତି ଲାଗି ଦ୍ୱାର ଉନ୍ମୋଚନ କରିପାରିବ ବୋଲି ଏମାନଙ୍କର ବିଶ୍ୱାସ । ବିମୂର୍ତ୍ତିବାଦୀ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ମଣିଷର ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ସତ୍ତା ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଉଥିଲା-ବେଳେ ଏମାନେ ସାମାଜିକ ସତ୍ତା ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଅନ୍ତି । ଏଥିପାଇଁ କେବଳ ସାମ୍ପ୍ରତିକ ନୁହେଁ, ଅତୀତକାଳୀନ ସମାଜ ଜୀବନର ଅନୁସନ୍ଧାନ ଲାଗି ସେମାନେ ପଶ୍ଚାତ୍‌ପଦ ନୁହନ୍ତି । ପୁଣି ପ୍ରୟୋଜନ ବୋଧରେ ଇତିହାସ ବା ପୁରାଣର କାହାଣୀକୁ ଆଧୁନିକ ସମସ୍ୟାର ରୂପକ ଭାବରେ ଉପସ୍ଥାପନ କରନ୍ତି । ଐତିହାସିକ ବା ପୌରାଣିକ ଉପାଖ୍ୟାନ ଭିତରେ ଆଧୁନିକ ଯୁଗଯନ୍ତ୍ରଣାର ସ୍ୱରୂପ ଖୋଜିବାର ପ୍ରୟାସ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ସୃଷ୍ଟି କରିବାରେ ସହାୟକ । ଏହି ଶ୍ରେଣୀର ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଅବଶ୍ୟ ସାଧାରଣ ଦର୍ଶକର ଅଭିରୁଚି ଉପରେ ନିର୍ଭରଶୀଳ ।

ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟର ଅନୁସରଣକାରୀମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରୁ କେତେକ ଆଶାବାଦୀ ଓ କେତେକ ନୈରାଶ୍ୟବାଦୀ । କେତେକ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଜଗତର ବାସ୍ତବବାଦୀ ସମସ୍ୟାମୂଳକ ନାଟକ ଦ୍ୱାରା ପ୍ରଭାବିତ ତ, କେତେକ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟ୍ୟଧାରା ଦ୍ୱାରା ପ୍ରଭାବିତ । ଇବସନ୍, ବାର୍ଣ୍ଣାର୍ଡ୍ ଶ, ଗଲସ୍‌ୱାର୍ଦ୍ଦି, ଚେକ୍‌ଭ ଗଗଲ୍ ପ୍ରମୁଖ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କ ଅନୁସରଣରେ ସମାଜର ଅନ୍ଧକାର ଦିଗର ଉନ୍ମୋଚନ ଓ ସାମାଜିକ ଧାରାର ଆମୂଳ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ କେତେକ ନାଟକ ରଚିତ । ଏହି ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ମଧ୍ୟରୁ କେତେକ ଅନୂଦିତ ବା କେତେକ ମୂଳ ରଚନାର ଗ୍ରୁପ୍ସାରେ ଲିଖିତ । ଏଗୁଡ଼ିକର ପୃଷ୍ଠଭୂମି ଓ ପରିବେଶ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଜଗତ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଏହାର ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ଆମ ସମାଜ ଭିତରେ ମଧ୍ୟ ପରିଲକ୍ଷିତ । କଣ୍ଟେଇ ଘର, ସ ଗର ମନ୍ଥନ, ପ୍ରତାପଗଡ଼ରେ ଦି ଦିନ, ଶୁଣ ସୁଜନେ ପରି କେତେକ ନାଟକର ବିଷୟବସ୍ତୁ ଆହରଣ କରାଯାଇ ଆମର ସାମାଜିକ ପରିବେଶ ଓ ଆଗ୍ରହର ବ୍ୟବହାର ସହିତ ଏପରି ଆରୋପ କରାଯାଇଛି ଯେ ଏଗୁଡ଼ିକର ମୂଳସ୍ୱର ପାଶ୍ଚାତ୍ୟାନୁସାରୀ ବୋଲି ଚିହ୍ନିବାର ଉପାୟ ନାହିଁ । ଏହି ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ଯଥାର୍ଥରେ ଆମର ସାମାଜିକ ବ୍ୟବସ୍ଥା ବିରୁଦ୍ଧରେ ଏକ ଏକ ବୈପ୍ଲବିକ ଆହ୍ୱାନ । ଅନୂଦିତ ବା ଅନୁସୃତ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଆମର ଗତାନୁଗତିକ ସମାଜ ଉପରେ ବ୍ୟାପକ ପ୍ରଭାବ ପକାଇବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଏଗୁଡ଼ିକ ନୂତନ ଧାରାର ନାଟକ ରଚନା ଲାଗି ଅନୁକୂଳ ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି କରିଛି । ଫଳରେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ବକ୍ତବ୍ୟ ଓ ଉପସ୍ଥାପନ ଶୈଳୀରେ କେତେକ ପରିମାଣରେ ଗୁଣଗତ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଲକ୍ଷିତ ହୋଇଛି । ଆଧୁନିକପନ୍ଥୀ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କର ମତ, ସାମାଜିକ ସତ୍ତା ଭିତରେ ବ୍ୟକ୍ତି ସତ୍ତା ଏପରି ଭାବେ ନିମଜ୍ଜିତ ଯେ ମଣିଷର ପ୍ରକୃତ ସ୍ୱରୂପ ନିରୂପଣରେ ବାଧାସୃଷ୍ଟି ହେଉଛି । ଆଜିର ନାଟକରେ ଏହି ବ୍ୟକ୍ତିସତ୍ତାକୁ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଭାବରେ ଚିହ୍ନାଇବାକୁ ପଡ଼ିବ । କାରଣ ମଣିଷର ବାହ୍ୟ ରୂପଟି ସମାଜ ଦ୍ୱାରା ନିୟନ୍ତ୍ରିତ ସତ୍ୟ, କିନ୍ତୁ ତାର ଆନ୍ତରିକ ରୂପ ସର୍ବଦା ସମାଜଠାରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ । ମଣିଷର ଚିନ୍ତା ଭାବନା, ଗତିବିଧି ସବୁ କିଛି ନିୟନ୍ତ୍ରିତ ହୁଏ ମଗ୍ନ ଚୈତନ୍ୟ ଦ୍ୱାରା । ଆଧୁନିକ ମଣିଷର ଅବଚେତନ ମନକୁ ଯଥାର୍ଥ ଭାବରେ ଅଧ୍ୟୟନ ନ କଲେ ମଣିଷର ଖାପଛଡ଼ା ସମାଜବିରୋଧୀ ବ୍ୟବହାର ବଡ ଅସଙ୍ଗତ ମନେ-ହୁଏ । ମନୁଷ୍ୟର ସାମାଜିକ ସତ୍ତା କୃତ୍ରିମ । କିନ୍ତୁ ତାର ଏକକ ସତ୍ତା ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ସ୍ୱାଭାବିକ । ମଣିଷର ସ୍ୱାଧୀନ ସ୍ୱରୂପଟିକୁ ଟାଣି ଧରିବାକୁ ହେଲେ ବ୍ୟକ୍ତିସତ୍ତାକୁ ତନ୍ନ ତନ୍ନ ବିଶ୍ଲେଷଣ କରିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଫଳରେ ସମାଜର ରାଜକୀୟ ଶୋଭାଯାତ୍ରା ଭିତରେ ଠିଆ ହୋଇଥିବା ସୁନ୍ଦର ମଣିଷଟି ଯେ କେଡ଼େ ଅସୁନ୍ଦର, କେଡ଼େ ଅସହାୟ ତାହା ଜଣା ପଡ଼ିଯିବ । ଆଜିର ମଣିଷ ପ୍ରକୃତ ପକ୍ଷେ 'ଚଇ ପ୍ରଥମା ପ୍ରାସ୍ୱେ ଦିଶୁ ସୁନ୍ଦର, ଚଇ ଭିତର ଦେଖ କି ନାରଖାର'। ଆଜି ସେ ନିଃସଙ୍ଗ, ଛିନ୍ନମୂଳ, ଦ୍ୱିଧାଗ୍ରସ୍ତ, ଆତ୍ମବିଶ୍ୱାସହୀନ, ଦୋଳାୟମାନ, ବିକ୍ଷିପ୍ତ ଚିତ୍ତ, ଅସମାପ୍ତ ନୈରାଶ୍ୟରେ ଜର୍ଜରିତ । ମଣିଷର ଏହି ସ୍ୱରୂପକୁ ନାଟକ, ଉପନ୍ୟାସରେ ଉପସ୍ଥାପନ କରିବା ଲାଗି ଲେଖକମାନେ ଅସ୍ତିତ୍ୱବାଦ, ନିଃସଙ୍ଗତାବାଦ, କମିଡ (କମ୍ ଇଡ) ବାଦ, ଏକାକୀତ୍ୱବାଦର ସହାୟତା ନେଉଛନ୍ତି । ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଜଗତରେ

ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏହି ଦର୍ଶନଗୁଡ଼ିକର ସାର୍ଥକ ପ୍ରବକ୍ତା ଓ ପ୍ରୟୋଗକର୍ତ୍ତା ହୋଇଛନ୍ତି ପିରାନ୍ଦେଲୋ, ସାର୍ତ୍ତ୍ରେ, କାମ୍ୟୁ, ଇଓ୍ୱନେସ୍କୋ, ବେକେଟ୍, ଟେନେସିଉଇଲିୟମ୍, ଆର୍ନ୍ଲଡ଼୍, ଓ୍ୱେସ୍କର, ପିଣ୍ଟର ପ୍ରମୁଖ ଯୁଗସ୍ରଷ୍ଟା ନାଟ୍ୟକାରଗଣ । ସେମାନଙ୍କୁ ସାଂପ୍ରତିକ କାଳର ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ବିଭିନ୍ନ ଭାବେ ଅନୁସରଣ କରିବାର ଚେଷ୍ଟା କରିଛନ୍ତି । ଏମାନେ ମଣିଷର ଉଦ୍ଭଟ ବା ଅବାସ୍ତବ ଚେତନାର ଭିତରୁ ସ୍ପଷ୍ଟ ବାସ୍ତବତାଟିକୁ ଆବିଷ୍କାର କରିବାରେ ବ୍ୟଗ୍ର । ମଣିଷର ଉଦ୍ଭଟ ସ୍ଥିତିକୁ ଏକ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟ୍ୟଶୈଳୀରେ ପ୍ରକାଶ କରିବାର ଚେଷ୍ଟା ଅଭିନନ୍ଦନୀୟ । ଗତାନୁଗତିକ ଅଥଚ ଆପାତତଃ ଉଦ୍ଭଟ ଗୀତିନାଟ୍ୟ, ବା ଯାତ୍ରା ଶୈଳୀରେ ଆଧୁନିକ ଯୁଗଚେତନା ଓ ଜୀବନ ଯନ୍ତ୍ରଣାକୁ ପରମ୍ପରା ମୋହଗ୍ରସ୍ତ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ନିକଟରେ ପରିବେଷଣ କରିବାର ପ୍ରୟାସ ମଧ୍ୟ ଲକ୍ଷିତ । ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟକକୁ ପୂର୍ଣ୍ଣତଃ ଅନୁସରଣ ନ କରି କେତେକ ନାଟ୍ୟକାର ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଜଗତର ନାଟ୍ୟଦର୍ଶନ, ନାଟ୍ୟରୀତି ଓ ଆଙ୍ଗିକକୁ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । ମୌଳିକତାରେ ଆହରଣର ପ୍ରତିଫଳନ ଯୋଗୁଁ ଅଭିନବତ୍ୱର ବିକାଶ ଘଟିଛି । ସବୁ ସତ୍ତ୍ୱେ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଜଗତର ନୈରାଶ୍ୟବାଦୀ ଦର୍ଶନ ଆଧାରରେ ଏହି ଧରଣର ନାଟକମାନ ରଚିତ ହେଉଥିବାରୁ ବହୁ ନାଟକର କଥାବସ୍ତୁ ପ୍ରାୟ ଏକ । ଏକ ପ୍ରକାରର ବକ୍ତବ୍ୟ ଯୋଗୁଁ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନ କ୍ରମଶଃ କ୍ଳାନ୍ତ ହେବାକୁ ବସିଲାଣି । ପୁଣି ନୈରାଶ୍ୟବାଦୀ ଦର୍ଶନ ଭାରତୀୟ ଆଶାବାଦୀ ଦର୍ଶନର ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ବିରୋଧୀ । ତେଣୁ ପାରମ୍ପରିକ ଭାରତୀୟ ମନ ଏ ଧରଣର ନାଟକକୁ ହୃଦୟର ସହିତ ଗ୍ରହଣ କରିବାକୁ ପ୍ରସ୍ତୁତ ନୁହେଁ । କେବଳ ନୂତନତ୍ୱର ଅନୁରୋଧରେ ବା ଦର୍ଶକର ବିଶ୍ୱଚେତନା ସମ୍ପର୍କରେ ଆସିବାର ବ୍ୟାକୁଳତାରୁ ଏହାର ସ୍ଥିତି ସମ୍ଭବ ହୋଇଛି । ଶେଷ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ବିବିଧ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଚେତନା ଓ ପ୍ରାଚ୍ୟ ଚେତନାର ସମ୍ମିଶ୍ରଣରେ ନୂତନ ଧରଣର ସମନ୍ୱୟବାଦୀ ନାଟକମାନ ଆଜି ବିଶେଷ ଜନପ୍ରିୟତା ଲାଭ କରିବାରେ ଲାଗିଛି ।

ଦ୍ୱିତୀୟ ମହାଯୁଦ୍ଧ ପରବର୍ତ୍ତୀ ନାଟକ (୧୯୪୫ ରୁ ୧୯୮୦) ଗୁଡ଼ିକର ପ୍ରଥମ ସ୍ତରରେ ଆଶାବାଦୀ ନାଟକ ଓ ଦ୍ୱିତୀୟ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ନୈରାଶ୍ୟବାଦୀ ନାଟକର ସୂତ୍ରପାତ ଓ କ୍ରମପ୍ରସାର ଘଟିଛି । ଆଧୁନିକ ନାଟକ ସହିତ ଗତାନୁଗତିକ ନାଟକ ମଧ୍ୟ ସମତାଳରେ ଅଗ୍ରଗତି କରି ଚାଲିଛି । ଆଜି କେବଳ ସଂଖ୍ୟାତ୍ମକ ନୁହେଁ, ଗୁଣାତ୍ମକ ଅଭିବୃଦ୍ଧି ଯୋଗୁଁ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ଆମର ପଡ଼ୋଶୀ ଭାରତୀୟ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ସହିତ ସମକକ୍ଷ । ବକ୍ତବ୍ୟ, ଉପସ୍ଥାପନ ଶୈଳୀ ଓ ଅଭିନୟ କୌଶଳରେ ନୂତନତ୍ୱର ସ୍ୱାଦ ପରିବେଷଣ କରିଥିବାରୁ ଆଧୁନିକ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଆଜି ସମଗ୍ର ଦର୍ଶକସମାଜ ଦ୍ୱାରା ଅଭିନନ୍ଦନୀୟ । ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟଶିଳ୍ପ ଚିନ୍ତାର ବିପୁଳ ବିକାଶ ହଠାତ୍ ସ୍ଥାଣୁ ହୋଇପଡ଼ିବାର ଆଶଙ୍କା ନାହିଁ । ଏହା ନିଶ୍ଚିତଭାବେ ପୁଣି ଏକ ନୂତନ ଦିଗ ଉନ୍ମୋଚନ କରିବ ।

ପ୍ରାଥମିକ ସ୍ତରରେ ବିଭିନ୍ନ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ମୌଳିକ ଚିନ୍ତାଧାରା, ବିଶିଷ୍ଟ ଶିଳ୍ପ-ଭାବନା, ବସ୍ତୁଚୟନରେ ନୂତନତ୍ୱ, ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ରୂପାୟନ କୌଶଳ ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ

ନାଟ୍ୟସାହିତ୍ୟ ଜଗତରେ ପର୍ଯ୍ୟାୟକ୍ରମେ ନବତରଙ୍ଗଜନିତ ଗମ୍ଭୀର ଆଲୋଡ଼ନ ସୃଷ୍ଟି କରିଛି । ଏଗୁଡ଼ିକ ସାଧାରଣତଃ ଉଦ୍‌ଭଟ ନାଟ୍ୟଚିନ୍ତା ଭାବରେ ପରିଚିତ । ଏହା ଅବଶ୍ୟ ଆବ୍‌ଷ୍ଟ୍ରାକ୍ଟ ବା ବିମୂର୍ତ୍ତି ଅର୍ଥରେ ପ୍ରଯୁକ୍ତ । ପରୀକ୍ଷାବାଦୀ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଏକ ସମୟରେ ଭିନ୍ନ ଚିନ୍ତାଧାରା ଓ ଭିନ୍ନ ଶୈଳୀ ସମ୍ବଳିତ ନାଟକ ରଚନା କଲେ ମଧ୍ୟ ସେମାନଙ୍କର ସୃଷ୍ଟି ସମ୍ଭାରର ଏକ ନିବିଡ଼ ଯୋଗସୂତ୍ର ପରିଲକ୍ଷିତ । ସମସ୍ତ ଏକକ ପ୍ରୟାସ ଆଜି ସାମଗ୍ରିକ ପ୍ରୟାସ ବା ନାଟ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନରେ ପରିଣତ ।

ମହାକାବ୍ୟକ ବାସ୍ତବବାଦୀ ନାଟ୍ୟଧାରା

୧

ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଜଗତର ନୂତନ ନାଟ୍ୟଚିନ୍ତାଧାରା ସାଂପ୍ରତିକ ନାଟ୍ୟ ରଚନା ଓ ଅଭିନୟ ବିଶେଷଭାବେ ପ୍ରଭାବିତ । ବ୍ରେଶ୍ଟଙ୍କ 'ଏପିକ୍ ରିଅଲିଜିମ୍' ବା ମହାକାବ୍ୟକ ବସ୍ତୁବାଦ, ସାର୍ତ୍ରଙ୍କ 'ଏକ୍ଜିଷ୍ଟେନ୍ସିଆଲିଜିମ୍' ବା ସ୍ଥିତିବାଦ, ଇଓ୍ୱୋନେସ୍କୋଙ୍କ 'ଥିଏଟର ଅବ ଆବ୍ସର୍ଡିଟି' ବା ଉଦ୍ଭଟତାବାଦ ବିଶ୍ୱନାଟ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନର ତିନୋଟି ବିଶିଷ୍ଟ ଧାରା । ଏ ତିନୋଟି ମଧ୍ୟରୁ ମହାନ ଜର୍ମାନ ନାଟ୍ୟକାର ବେରଟ୍ଲଟ୍, ବ୍ରେଶ୍ଟଙ୍କ ନାଟ୍ୟଚିନ୍ତା ଆଜି ସର୍ବାଧିକ ଆଲୋଡ଼ନ ସୃଷ୍ଟି କରିପାରିଛି । ଆଧୁନିକ ମଣିଷ ମନରେ ଏକ ଶ୍ରେଣୀହୀନ, ଶୋଷଣହୀନ ସମାଜ ଗଠନର ସ୍ୱପ୍ନ ଜାଗ୍ରତ କରାଇ ଏହି ଧାରା ଆଜି ବିଶେଷ ଜନପ୍ରିୟ ।

ଜୀବନବାଦୀ ଶିଳ୍ପୀ ବ୍ରେଶ୍ଟ ସମସାମୟିକ ଜଗତର ଦୁଃଖ, ହତାଶା, ହିଂସା, ନୀତିହୀନତା ଭିତରେ ଆଶାର ସନ୍ଧାନ କରିଛନ୍ତି । ସୀମାହୀନ ଅନ୍ଧକାରକୁ ଦୂର କରିବା ପାଇଁ ଆପ୍ରାଣ ଚେଷ୍ଟା କରିଛନ୍ତି । ଦୁଃଖକୁ ମଣିଷ ଜୀବନର ଶେଷକଥା ଭାବି ସେ ଭାଗ୍ୟବାଦୀ ହୋଇନାହାନ୍ତି । 'ମଣିଷ ଲାଗି ପ୍ରଚୁର ସମ୍ଭାବନା ରହିଛି । ସାଂପ୍ରତିକ ଜଗତକୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ରୂପେ ପରିବର୍ତ୍ତନ କରାଯାଇପାରେ । ଆଜିର ଦୁଃସହ ଅସହାୟତାକୁ ଦୂର କରାଯାଇପାରେ ।'—ବ୍ରେଶ୍ଟଙ୍କ ନାଟକର ଏହିପରି ବାଣୀ ଲୋକମନରେ ଦୃଢ଼ ଆଶାର ସଞ୍ଚାର କରିଥିଲା । ଗୋଟିଏ ମୃତଜଗତ ଭିତରେ ଜୀବନର ସଙ୍କେତ ଦେଖିବାକୁ ସେ ଘୂରି ବୁଲୁଥିଲେ । ଜୀବନର ଲକ୍ଷ୍ୟ ପଳାୟନ ନୁହେଁ, ଲକ୍ଷ୍ୟ ସାହସିକତାର ସହ ଜୀବନର ସମ୍ମୁଖୀନ ହେବା । ଯେଉଁ ସମାଜ ମଣିଷକୁ ଆଶାର ଓ ଆଶ୍ୱାସନାର ବାଣୀ ଶୁଣାଇ ନ ପାରେ, ସେ ସମାଜକୁ ପରିବର୍ତ୍ତନ କରିବା ଲାଗି ଲୋକମନରେ ବିପ୍ଳବ ସୃଷ୍ଟି କରିବା ତାଙ୍କ ଶିଳ୍ପସୃଷ୍ଟିର ମୂଳ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ଥିଲା । ଯୁଗଯନ୍ତ୍ରଣା ନାମରେ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଜଗତର ଯେଉଁ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ନୈରାଶ୍ୟବାଦୀ ଦର୍ଶନର ପ୍ରଚାର କରି ଚାଲିଥିଲେ, ସେମାନଙ୍କ ପ୍ରତି ସେ ଆଦୌ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଉ ନ ଥିଲେ । ମଣିଷର ସୀମାହୀନ ନୈରାଶ୍ୟ, ଅସହାୟତା, ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନତାକୁ ଉପଜୀବ୍ୟ କରି ଯେଉଁସବୁ ନାଟକ ରଚିତ ହୋଇଥିଲା, ତାହା କିଛି ଦିନ ପାଇଁ ଜନମାନସରେ ଆଲୋଡ଼ନ ସୃଷ୍ଟି କରିପାରିଲା । କିନ୍ତୁ ଏହି ଆଲୋଡ଼ନ ଥିଲା କ୍ଷଣସ୍ଥାୟୀ । ମଣିଷ ପ୍ରାଣରେ ନୂତନ ଆଶାର ସଞ୍ଚାର କରିବା ଦିଗରେ ଏହା ଥିଲା ଅସମର୍ଥ । ଆଜି ସମଗ୍ର ପୃଥିବୀରେ ବ୍ରେଶ୍ଟୀୟ ନାଟ୍ୟଚିନ୍ତା ଏତେବେଶୀ ଜନପ୍ରିୟ ହେବାର କାରଣ ହେଉଛି ତାର ଆଶାବାଦ, ଭବିଷ୍ୟତର ସୁଖସ୍ୱପ୍ନ ।

ବ୍ରେଶ୍ଟ ସମାଜ ବାସ୍ତବବାଦ ଉପରେ ବିଶେଷ ଆସ୍ଥାବାନ୍ । ନାଟକରେ ବାସ୍ତବବାଦ ନାମରେ ସ୍ୱଭାବବାଦ ଉପସ୍ଥାପନର ସେ ଘୋର ବିରୋଧୀ । ସ୍ୱଭାବବାଦ

ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ଅଯଥା ନାଟ୍ୟମୋହ ସୃଷ୍ଟି କରେ । ରଙ୍ଗମଞ୍ଚକୁ ବାସ୍ତବ ଜଗତଠାରୁ ଭିନ୍ନ କରିଦେବ । ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ପ୍ରକୃତ ପକ୍ଷେ ବାସ୍ତବ ଜଗତର ଏକ ଅଂଶ । ଏହି ଧାରଣାକୁ ବ୍ରେଶ୍ଟ ଦୃଢ଼ ଭାବରେ ନାଟ୍ୟଶିଳ୍ପ ମାଧ୍ୟମରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରିଛନ୍ତି । ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ବିଭିନ୍ନ ପାତ୍ରପାତ୍ରୀଙ୍କ ଦ୍ୱାରା କୌଣସି ଏକ ସମସ୍ୟାର ଉପସ୍ଥାପନ ହେଉଛି ନାଟକ; ଏହି ନାଟକ ଦେଖିବାକୁ ହିଁ ଦର୍ଶକ ପ୍ରେକ୍ଷାଳୟକୁ ଆସୁଛି । ଏହି କଥାଟିକୁ ଯେତେବେଳେ ଦର୍ଶକ ଭୁଲିଯାଏ, ସେ ମଞ୍ଚଜଗତ ସହିତ ଅଜାଣତରେ ଏକାତ୍ମୀଭୂତ ହୋଇପଡ଼େ । ନାଟ୍ୟମୋହଗ୍ରସ୍ତ ଦର୍ଶକ ନିକଟରେ ନାଟକରେ ଉପସ୍ଥାପିତ ସମସ୍ୟାର ଗୁରୁତ୍ୱ ରହେନାହିଁ । ସେଥିପାଇଁ ବ୍ରେଶ୍ଟ ଆରିଷ୍ଟୋଟଲ୍‌ଙ୍କ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି-ତତ୍ତ୍ୱର ଘୋର ବିରୋଧୀ ଥିଲେ । ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଦେଖିବା ଭିତରେ ଦର୍ଶକ ନାଟ୍ୟ ଚରିତ୍ରଠାରୁ ନିଜକୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ କରିପାରେ ନାହିଁ । ତା ମନରେ ଭୟ ଓ କରୁଣାର ଉଦ୍ରେକ ଘଟିବା ଫଳରେ କରୁଣ ରସର ସଞ୍ଚାର ହୁଏ । ସେଥିରେ ଦର୍ଶକ ନିମଜ୍ଜିତ ହୋଇ ନାଟକର ମୂଳ ବକ୍ତବ୍ୟ ବା ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟକୁ ଭୁଲିଯାଏ । ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ସମ୍ମୋହନ ଶକ୍ତି ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ଯେ କୌଣସି ଶ୍ରେଣୀର ନାଟକ ଅପେକ୍ଷା ବେଶୀ । ହୃଦୟକୁ ବେଶୀ ଭାବରେ ଦ୍ରବୀଭୂତ କରୁଥିବାରୁ ଏହା ମାଧ୍ୟମରେ କୌଣସି ସମସ୍ୟାର ବାସ୍ତବ ଚିତ୍ର ଉପସ୍ଥାପନ ତଥା ସୂକ୍ଷ୍ମ ବିଶ୍ଳେଷଣ ହୋଇପାରେ ନାହିଁ । ନିର୍ଲିପ୍ତ ରହି ସମସ୍ୟାଟିର ଗୁରୁତ୍ୱ ଉପଲବ୍ଧି କରିବା ବା ପ୍ରଭାବିତ ହେବା ଲାଗି ଦର୍ଶକମାନେ ଅବସର ପାଆନ୍ତି ନାହିଁ ।

ବ୍ରେଶ୍ଟଙ୍କ ନାଟକରେ 'ଥିଓରି ଅଫ୍ ଆଲିଏନେସନ୍'ର ପ୍ରୟୋଗ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ । ମୂଳକଥା ହେଉଛି, ମଞ୍ଚମାୟାରେ ଆତ୍ମବିସ୍ମୃତ ନ ହୋଇ ଦର୍ଶକ ପ୍ରତି ମୁହୂର୍ତ୍ତରେ ଅନୁଭବ କରିବ ଯେ ସେ କେବଳ ଅଭିନୟ ଦେଖୁଛି । ଫଳରେ ନାଟ୍ୟ ରସାନୁଭୂତିଠାରୁ ଦୂରରେ ରହି ସମାଜର ଅସଙ୍ଗତି, ପ୍ରବଞ୍ଚନା ଓ ସ୍ୱବିରୋଧଗୁଡ଼ିକ ସେ ଗଭୀର ଭାବରେ ଉପଲବ୍ଧି କରିପାରିବ । ଦର୍ଶକର ଚେତନାକୁ ସତତ ଜାଗ୍ରତ ରଖିବା ଥିଲା ବ୍ରେଶ୍ଟଙ୍କ ନାଟ୍ୟଧର୍ମ । ଏକାତ୍ମତା ବା ଏମ୍ପାଥି ମାଧ୍ୟମରେ ଦର୍ଶକର ମଞ୍ଚ ସହିତ ସଂଯୋଗ ସ୍ଥାପିତ ହୁଏ । ଗତାନୁଗତିକ ଅଭିନୟ ଭଙ୍ଗୀରେ 'ଏମ୍ପାଥି'ର ଗୁରୁତ୍ୱ ବହୁତ ବେଶି ।

କିନ୍ତୁ 'ଆଲିଏନେସନ୍' ର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଭିନ୍ନ । ବ୍ରେଶ୍ଟଙ୍କ ମତରେ ଅଭିନେତାର କାର୍ଯ୍ୟ ଅନୁଭୂତିର ପ୍ରକାଶ ନୁହେଁ, ବିଶେଷ ଦୃଷ୍ଟ ଭଙ୍ଗୀର ପ୍ରକାଶ । ତେଣୁ ଅଭିନେତା ଦର୍ଶକଙ୍କୁ ମୋହାଚ୍ଛନ୍ନ ନ କରାଇ ଦର୍ଶକରୁ କିପରି ମୋହମୁକ୍ତ ଘଟିବ, ସେଥିପ୍ରତି ଚେଷ୍ଟିତ ହେବ । ଅଭିନେତା ଦର୍ଶକ ନିକଟରେ ନାଟ୍ୟ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟକୁ ଏପରି ଭଙ୍ଗୀରେ ବ୍ୟକ୍ତ କରିବ ଯେ ଦର୍ଶକ ଯେପରି ଅଭିନେତା ଓ ତାର ଅଭିନୟକୁ ସତ୍ୟ ଘଟଣା ଓ ଚରିତ୍ର ବୋଲି ଭାବିବ ନାହିଁ । ଅଭିନୟରେ ମାୟା ବା ଅସ୍ପଷ୍ଟତା ଭଳି ଜିନିଷ ରହିବା ଉଚିତ ନୁହେଁ । ଏହା ହିଁ ବ୍ରେଶ୍ଟଙ୍କ 'ଆଲିଏନେସନ୍'ର ସ୍ୱରୂପ ।

'ଆଲିଏନେସନ୍' ସାମ୍ପ୍ରତିକ ଜଗତର ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ସମସ୍ୟାକୁ ଦର୍ଶକର ହୃଦୟଙ୍ଗମ କରାଇଦିଏ, ଯାହା ଫଳରେ ସମାଧାନ ବା ପରିବର୍ତ୍ତନର ଇଚ୍ଛା ସୁଗମ ହୁଏ ।

ମହାକାବ୍ୟ ରୀତିରେ ବର୍ଣ୍ଣନା ମାଧ୍ୟମରେ ନାଟ୍ୟବସ୍ତୁ ପରିବେଷଣ ଏବଂ ସମାଜର ବିଭିନ୍ନ ବାସ୍ତବ ଦିଗ ଉପରେ ବିଶେଷ ଗୁରୁତ୍ୱ ଆରୋପ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ବ୍ରେଶ୍‌ଟଙ୍କ ନାଟ୍ୟରୀତି 'ଏପିକ୍ ଥିଏଟର୍' ଭାବରେ ଆଖ୍ୟାୟିତ । ମହାକାବ୍ୟର କବି ନିର୍ଲିପ୍ତ ରହି ଏକ ବ୍ୟାପକ ବିଷୟର ବର୍ଣ୍ଣନା ଦେଇଯାଏ । ବ୍ରେଶ୍‌ଟଙ୍କ ଏପିକ୍ ଥିଏଟରରେ ନାଟ୍ୟକାର ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ଭାବେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରି ସମାଜର ଏକ ବ୍ୟାପକ ଓ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଘଟଣାର ଉପସ୍ଥାପନ କରେ । ଅଭିନୟ ଏକ ବାସ୍ତବ ଘଟଣାର ଜୀବନ୍ତ ଅନୁକରଣ ବୋଲି ମନେହୁଏ ନାହିଁ । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ବର୍ଣ୍ଣନାଗୁଡ଼ିକ ଜୀବନ୍ତ ଓ ପ୍ରଭାବପୂର୍ଣ୍ଣ କରିବା ପାଇଁ ଯେପରି ବିଭିନ୍ନ ପାତ୍ରପାତ୍ରୀଙ୍କର ଆବିର୍ଭାବ ଘଟେ ।

ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱାତ୍ମକ ବସ୍ତୁବାଦରେ ବିଶ୍ୱାସୀ ବ୍ରେଶ୍‌ଟ ଏକ ଶ୍ରେଣୀଶୋଷଣମୁକ୍ତ ନୂତନ ସମାଜର ସ୍ୱପ୍ନରେ ଆଗେଇ ଆସିଥିଲେ । ପ୍ରଚଳିତ ରୀତିନୀତି ତଥା ସାମାଜିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧର ଅସାରତା ତାଙ୍କୁ ବଡ଼ ବିଚଳିତ କଲା । ସମାଜର ଅସଙ୍ଗତି ଓ ସ୍ୱବିରୋଧକୁ ନାଟକ ମାଧ୍ୟମରେ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିବା ଲାଗି ସେ ଦୃଢ଼ପ୍ରତିଜ୍ଞ ହେଲେ । ନାଟକରେ ପୂର୍ବରୁ କେବଳ ଗୋଟାଏ ଗତାନୁଗତିକ ସମାଜର ଚିତ୍ର ଉପସ୍ଥାପନ କରାଯାଇ ଦର୍ଶକର ଚକ୍ଷୁକୁ ଅଭିଭୂତ କରାଯାଉଥିଲା । ଏଥିରେ ସମାଜର ସମସ୍ତ ଦିଗ ପ୍ରତିଫଳିତ ହୋଇପାରୁ ନ ଥିଲା । ସମାଜର ବାହ୍ୟରୂପଟି ଦେଖି ଦର୍ଶକ ତୃପ୍ତିଲାଭ କରୁଥିଲା । କିନ୍ତୁ ସମାଜର ଅନ୍ଧକାରମୟ ଦିଗଟି ଯେ କେତେ ଭୟଙ୍କର ହୋଇପାରେ ଏବଂ ଏହି ଅନ୍ଧକାରକୁ ଦୂରୀଭୂତ କରାଇବାରେ ଯେ ସାଧାରଣ ଲୋକଙ୍କର ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଭୂମିକା ରହିଛି, ତାହା ସେ ସ୍ପଷ୍ଟଭାବେ ସୂଚାଇ ଦେଇଥିଲେ । ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ମାୟାଦ୍ୱାରା ଦର୍ଶକ ସମାଜକୁ ଆଚ୍ଛନ୍ନ-କରି ରଖିବାର କୌଣସି ପ୍ରୟୋଜନ ନାହିଁ । ପ୍ରଚଳିତ ସମାଜର କଳଙ୍କିତ ରୂପଟିର ଉପସ୍ଥାପନ ସେମାନଙ୍କ ମନ ଭିତରେ ଆଲୋଡ଼ନ ସୃଷ୍ଟି କରିବା ଦରକାର । ଦର୍ଶକ ନାଟ୍ୟ ଦର୍ଶନର ଆନନ୍ଦ ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ସାମାଜିକ ବିଧିବ୍ୟବସ୍ଥା ପ୍ରତି ସଚେତନ ହେବା ଆବଶ୍ୟକ । ସମାଜଜୀବନକୁ ପରିବର୍ତ୍ତନ କରିପାରିଲା ଉପାଦାନ ନ ଥିଲେ ନାଟ୍ୟରଚନା ବ୍ୟର୍ଥ । ବ୍ରେଶ୍‌ଟ ଆନନ୍ଦ ଦାନ ଅପେକ୍ଷା ସତ୍ୟପ୍ରକାଶକୁ ହିଁ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇଥିଲେ । ଯେଉଁମାନେ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚକୁ ଅଭିନୟ ଦେଖିବାକୁ ଆସୁଛନ୍ତି, ସେମାନେ ସାମାଜିକ ଦାୟିତ୍ୱ-ବୋଧକୁ ଏଡ଼େଇ ଦେଇପାରିବେ ନାହିଁ । କାରଣ ପ୍ରେକ୍ଷାଳୟକୁ ଆସିବା ପରେ ମଧ୍ୟ ସେମାନେ ବାସ୍ତବ ଜଗତଠାରୁ ଭିନ୍ନ ହୋଇ ଯାଉନାହାନ୍ତି । ପ୍ରେକ୍ଷାଳୟରେ ବସିବା ଭିତରେ ମଧ୍ୟ ସେମାନଙ୍କର ସାମାଜିକ କର୍ତ୍ତବ୍ୟ ରହିଛି । ତେଣୁ ଦର୍ଶକକୁ ଆତ୍ମବିସ୍ମୃତ ନ କରାଇ ନିରାଟ ବାସ୍ତବତାର ସମ୍ମୁଖୀନ କରାଇବା ହେଉଛି ବ୍ରେଶ୍‌ଟୀୟ ଥିଏଟର୍‌ର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ।

ବ୍ରେଶ୍‌ଟଙ୍କ ନାଟକର ଅଭିନେତା ଅଭିନେତ୍ରୀଗଣ ସାଧାରଣ ନାଟକର ଅଭିନେତା ଅଭିନେତ୍ରୀଙ୍କଠାରୁ ଭିନ୍ନ । ଆଙ୍ଗିକ, ବାଚିକ, ଆହାର୍ଯ୍ୟ ଓ ସାତ୍ତ୍ୱିକ ଅଭିନୟ ସାହାଯ୍ୟରେ ଗତାନୁଗତିକ ନାଟକର ପାତ୍ରପାତ୍ରୀମାନେ ଯେ ନାଟକସ୍ଥ ଚରିତ୍ରଠାରୁ ଅଭିନ୍ନ ତାହା ପ୍ରଦର୍ଶନ କରନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ବ୍ରେଶ୍‌ଟଙ୍କ ରୀତି ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ! ପାତ୍ରପାତ୍ରୀମାନେ ନାଟ୍ୟାରମ୍ଭରେ ଆସି କିଏ କେଉଁ ଭୂମିକାରେ ଅଭିନୟ କରୁଛି ଏବଂ ସେ ଭୂମିକାର ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ କ'ଣ, ସେ ବିଷୟରେ ସୂଚନା ଦିଅନ୍ତି । ଆମର ପ୍ରାଚୀନ ଗୀତିନାଟ୍ୟର ଚରିତ୍ର ପରି ବ୍ରେଶ୍‌ଟଙ୍କ ଚରିତ୍ର ଗୁଡ଼ିକ କେତେକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ପ୍ରଥମେ ଆସି ଆତ୍ମପରିଚୟ ଦିଅନ୍ତି । ଅନେକ ସମୟରେ ପ୍ଲାକାର୍ଡ଼ ସାହାଯ୍ୟରେ, ପ୍ରକାଶ୍ୟ ବା ଅନ୍ତରାଳ ଘୋଷଣା ମାଧ୍ୟମରେ ପରବର୍ତ୍ତୀ ଘଟଣାର ସୂଚନା ଦିଆଯାଏ । ନାଟକରେ ପ୍ରଦର୍ଶିତ ଘଟଣାର ଗୁରୁତ୍ୱ ଓ ସାମାଜିକ ଉପଯୋଗିତା ସଂପର୍କରେ ମଧ୍ୟ ଦର୍ଶକଙ୍କୁ ସଚେତନ କରି ଦିଆଯାଏ । ସଙ୍ଗୀତକୁ ନାଟ୍ୟରସ ସୃଷ୍ଟିର ମାଧ୍ୟମ ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରା ନ ଯାଇ ନାଟ୍ୟ-ମୋହ ଭାଙ୍ଗିବା ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ହିଁ ବ୍ୟବହାର କରାଯାଏ । ସଙ୍ଗୀତରୁ ମଞ୍ଚରେ ନାଟକ ଅଭିନୀତ ହେଉଥିବାର ସୂଚନା ବାରମ୍ବାର ମିଳେ । ଦୃଶ୍ୟପଟ ସଂଯୋଜନା ଓ ଆଲୋକ ସମ୍ପାତ ମାଧ୍ୟମରେ ମଞ୍ଚମାୟା ସୃଷ୍ଟି କରିବାର କୌଣସି ଆବଶ୍ୟକତା ଅନୁଭୂତ ହୁଏନାହିଁ । ଯେକୌଣସି ମଞ୍ଚରେ ବିନା ଦୃଶ୍ୟପଟରେ ଏକ ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ ଆଲୋକ ସାହାଯ୍ୟରେ ଅଭିନୟ ଚାଲେ । ଦିବସ, ରାତ୍ରି, ଦୁଃଖ, ସୁଖ ଆଦି ସମସ୍ତ କାଳ ବା ପରିସ୍ଥିତିରେ ଏକ ପ୍ରକାର ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ ଆଲୋକ ଜଳୁଥାଏ । ବ୍ରେଶ୍‌ଟଙ୍କ ମତ, ମଞ୍ଚର ପ୍ରତ୍ୟେକ ଅଂଶକୁ ଦର୍ଶକ ଭଲଭାବରେ ଦେଖିବା ଉଚିତ । କୌଣସି ଅଂଶକୁ ଅନ୍ଧକାର କରି ଦର୍ଶକ ମନରେ ଉତ୍କଣ୍ଠା ବା ରହସ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି କରିବା ଉଚିତ ନୁହେଁ । ଏପରି ଗତାନୁଗତିକ ଅଭିନୟ କଳା-ବିରୋଧୀ ନାଟ୍ୟ ପ୍ରଯୋଜନାର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ହେଉଛି ପାତ୍ର-ପାତ୍ରୀ ଯେପରି କୌଣସି ସମୟରେ ଚରିତ୍ର ସହ ଏକାତ୍ମ ହୋଇପାରିବେ ନାହିଁ ! ମଞ୍ଚରେ ସେମାନେ ଯେପରି ଅନ୍ୟ ଜଣଙ୍କର କଥା କହିବାକୁ ଆସିଛନ୍ତି ସେପରି ଅନୁଭବ କରିବେ । ସମୟ ସମୟରେ ଚରିତ୍ର ତା'ର ସଂଳାପଟି ସିଧାସଳଖ ଉଚ୍ଚାରଣ ନ କରି ଅମୁକ ଚରିତ୍ର କହୁଛି ବୋଲି କହିଥାଏ । ଏହା ଫଳରେ ଦର୍ଶକ କୌଣସି ଚରିତ୍ର ସହିତ ଏକାତ୍ମ ହୋଇପାରେ ନାହିଁ । ସେ ଅନୁଭବ କରେ ଯେ ସେ ଗୋଟିଏ ଚରିତ୍ରର କଥା ଜଣେ ଶିଳ୍ପୀ ମୁଖରୁ ଶୁଣୁଛି ।

ବ୍ରେଶ୍‌ଟଙ୍କ ନାଟ୍ୟ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଆଦର୍ଶମୟ ଜଗତ ନିର୍ମାଣ କରିପାରେ ନାହିଁ । ଯଦିଚ ସେଠାରେ ଅଭିନୟକୁଶଳତା ପ୍ରତି ବିଶେଷ ଦୃଷ୍ଟି ଦିଆଯାଏ, କିନ୍ତୁ ଦର୍ଶକ ଅଭିନୟ ପ୍ରବାହରେ ନିଜକୁ ନିମଜ୍ଜିତ କରିପାରେ ନାହିଁ । ଗୋଟିଏ ଚରିତ୍ରର ଭୂମିକାରେ ବିଭିନ୍ନ ମୁଡ୍ ବା ଅବସ୍ଥା ପରିସ୍ଫୁଟ କରାଇବା ପାଇଁ ବହୁଶିଳ୍ପୀ ମଧ୍ୟ ଅଭିନୟ କରିପାରନ୍ତି । ବ୍ରେଶ୍‌ଟଙ୍କ ଶିଳ୍ପୀମାନେ ରାସ୍ତାରେ ଘଟିଯାଉଥିବା ବିଭିନ୍ନ ଘଟଣାର ଯେପରି ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷଦର୍ଶୀ । ସେମାନେ ଏ ସମସ୍ତ ଘଟଣାର ଗୁରୁତ୍ୱ ଓ ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟ ପ୍ରତି ଅଭିନୟ-

କୁଶଳତା ମାଧ୍ୟମରେ ଦର୍ଶକଙ୍କୁ ସଚେତନ କରାଇ ଦିଅନ୍ତି; ସେଥିପାଇଁ ବ୍ରେଶ୍‌ଟଙ୍କ ଥିଏଟରକୁ 'ଥିଏଟର ଅଫ୍ ଦ ଷ୍ଟ୍ରିଟ୍' କୁହାଯାଏ । ବ୍ରେଶ୍‌ଟ୍ ପାରମ୍ପରିକ 'ଅନୁକରଣ-ତତ୍ତ୍ୱ'କୁ ଏକପ୍ରକାର ପରିହାର କରିଛନ୍ତି । ସାମ୍ପ୍ରତିକ ଘଟଣାବଳୀକୁ ନାଟକରେ ଯଥାଯଥ ଉପସ୍ଥାପନ କରିବା ତାଙ୍କର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । ସମସ୍ତ ସମୟରେ ତୁଳନାମୂଳକ ବିଚାର ପାଇଁ ଅତୀତକୁ ଆଣି ସେ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଉପରେ ଠିଆ କରାଇଛନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ସେ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଅତୀତ ଓ ବର୍ତ୍ତମାନର ଭିନ୍ନତା ସ୍ପଷ୍ଟ ସୂଚିତ । ଉଭୟଧର୍ମୀ ନାଟ୍ୟଶିଳ୍ପ ପରି ଏକ ସମୟରେ ବିଭିନ୍ନ କାଳର ସମନ୍ୱୟ ଏଥିରେ କରାଯାଇ ନାହିଁ ।

ଥିଏଟର ପଦ୍ଧତିକୁ ସରଳ, ସହଜବୋଧ୍ୟ କରିବା ନୀତି ବିଶେଷ ଯତ୍ନଶୀଳ ଥିଲେ ବ୍ରେଶ୍‌ଟ । ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱାତ୍ମକ ବସ୍ତୁବାଦକୁ ଏପରି ପ୍ରକାଶ ଭଙ୍ଗୀରେ ଉପସ୍ଥାପନ କରିବା ଥିଲା ତାଙ୍କର ନାଟ୍ୟଧର୍ମ । ତାତ୍ତ୍ୱିକ ଦିଗଟି ଏକ ଜନପ୍ରିୟ ଆଙ୍ଗିକ ଭିତରଦେଇ ପ୍ରକାଶ ପାଇଲେ ନାଟକ ବିଶେଷ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ହେବ ଓ ଜନମାନସରେ ଆଲୋଡ଼ନ ସୃଷ୍ଟି କରିବାକୁ ସକ୍ଷମ ହେବ ବୋଲି ତାଙ୍କର ବିଶ୍ୱାସ ଥିଲା । ମଣିଷ ଥିଏଟରକୁ ବନ୍ଧୁବର୍ଗ ଧରି ଏକ ଜଟିଳ ପରିସ୍ଥିତି ଭାବରେ ଦେଖିଆସୁଛି । ଥିଏଟର ଯେପରି ଏକ ଦୁର୍ଭେଦ୍ୟ ଦୁର୍ଗ ବା ଦୂରପାହାଡ଼ । ଫଳରେ ମଣିଷ ତାର ନିଜସୃଷ୍ଟ ଥିଏଟରରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ହୋଇ ପଡ଼ୁଛି । ସମ୍ଭବତଃ ବିଜ୍ଞାନର ଆଶୀର୍ବାଦରୁ ମିଳୁଥିବା ଅଧିକରୁ ଅଧିକ ଆମୋଦ ପ୍ରମୋଦ ଭଣ୍ଡାରେ ମଣିଷ ଏପରି ଆଚ୍ଛନ୍ନ ହୋଇପଡ଼ୁଛି ଯେ ଆମୋଦ ପ୍ରମୋଦ ଉପାଦାନଟି ହିଁ ତାଠାରୁ ମୂଳରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ହୋଇଯାଉଛି । ତେଣୁ ବର୍ତ୍ତମାନ ଆମୋଦ ପ୍ରମୋଦର ଅସ୍ତିତ୍ୱ ବଜାୟ ରଖିବାକୁ ଗଲେ ଆମ୍ଭମାନଙ୍କର ଦୈନନ୍ଦିନ ବିବରଣୀକୁ ଲିପିବଦ୍ଧ କରିବା ଆଶୁ ପ୍ରୟୋଜନ । ବ୍ରେଶ୍‌ଟ ଏ ନାଟ୍ୟିକ ସତ୍ୟକୁ ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରିବାକୁ ଯାଇ ବିଜ୍ଞାନର ସହାୟତା ନେଲେ । ସେ ନିଜ ଥିଏଟର ସମ୍ପର୍କରେ ଏହିପରି ମତ ପ୍ରକାଶ କରିଥିଲେ—ଦର୍ଶକର ଆମୋଦ ବା ଆନନ୍ଦ ପାଇଁ ଥିଏଟର ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଥିବାରୁ ଅତି ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ କଥାବସ୍ତୁକୁ ଖୁବ୍ ସହଜ ଓ ସରଳଭାବେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଅତି ସୂକ୍ଷ୍ମାତିସୂକ୍ଷ୍ମ ଭାବରେ ଦର୍ଶକ ନିକଟରେ ଘଟଣାଟିର ବିଶ୍ଳେଷଣ ଦେବା ଆବଶ୍ୟକ । ଦର୍ଶକମାନେ କୌଣସି ସମୟରେ ଜାଣିବା ଉଚିତ ନୁହେଁ ଯେ ଯେଉଁ ଘଟଣା ସେମାନେ ଦେଖୁଛନ୍ତି ବା ଶୁଣୁଛନ୍ତି, ତାହା ସେମାନଙ୍କର ଅତି ପରିଚିତ କୌଣସି ଘଟଣା । କାରଣ ତାହାଫଳରେ ସେମାନେ ଏଇ ଘଟଣାପ୍ରବାହରେ ନିମଜ୍ଜିତ ହୋଇ ବା ଆଚ୍ଛନ୍ନ ହୋଇ ପ୍ରକୃତ ବ୍ୟକ୍ତିଟିକୁ ଗୋଳମାଳିଆ କରିପକାନ୍ତି । ଭାଷ୍ୟକାର ପରି ନାଟ୍ୟକାର ନିଜର କୃତିକୁ ଦର୍ଶକ ସମକ୍ଷରେ ବିଶେଷ ଚିତ୍ତାକର୍ଷକ କରି ତୋଳିଧରିବେ । ତାଙ୍କୁ ଦର୍ଶକଙ୍କ ସାମନାକୁ ଯାଇ ସହଜ ଭାବରେ ଆତ୍ମପରିଚୟ ଦେଇ ନିଜର ଅଭିପ୍ରାୟ ବ୍ୟକ୍ତ କରିବାକୁ ପଡ଼ିବ—'ଘଟଣାଟିକୁ ମୁଁ ଯେପରି ଭାବେ ଜାଣିଛି, ସେପରି ଭାବେ ନିଜର କୌଣସି ଟୀକା ଟିପ୍ପଣୀ ନ ଦେଇ ଆପଣମାନଙ୍କ ସମ୍ମୁଖରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରିବ ।' ଭାଷ୍ୟକାର ପ୍ରୟୋଜନ ଅନୁଯାୟୀ ମୂଳଘଟଣାକୁ ଅଟକାଇ ଗଳ୍ପକାର ପରି ମଝିରେ ମଝିରେ କିଛି ବ୍ୟାଖ୍ୟା ଉପସ୍ଥାପନ କରିବ । ବ୍ରେଶ୍‌ଟଙ୍କ

ଦୃଷ୍ଟିରେ ଆଲିଏନେସନ୍ ବା ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାବୋଧ ଠିକ୍ ଏହିପରି ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ସରଳ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି । ଶିଳ୍ପକୁ ସରଳ କରିବାକୁ ହେଲେ ଏକାବେଳେକେ ତାକୁ ଆକାଶରୁ ଆଣି କଠିନ ରୁକ୍ଷବାସ୍ତବତା ଉପରେ ଠିଆ କରାଇବାକୁ ପଡ଼ିବ । ସାଧାରଣ ଜୀବନର ଘଟଣାକୁ ସାଧାରଣଙ୍କ କଲ୍ୟାଣ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ସାଧାରଣ ଶିଳ୍ପୀଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ସାଧାରଣ ଦର୍ଶକଙ୍କ ସମକ୍ଷରେ ଉପସ୍ଥାପନ କରିବାକୁ ହେବ ।

ପରମ୍ପରାବାଦୀ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଯେ ସମସ୍ୟାର ଉପସ୍ଥାପନ କରୁ ନ ଥିଲେ, ତା ନୁହେଁ । ସେମାନେ ବିଭିନ୍ନ ସମସ୍ୟାର ଉପସ୍ଥାପନରେ ଜଗତ ଓ ଜୀବନକୁ ବିଭିନ୍ନ ରୂପରେ ବ୍ୟାଖ୍ୟା କରିଯାଇଛନ୍ତି । କିନ୍ତୁ କିପରି ସାମାଜିକ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଘଟିବ, ସେ ବିଷୟ କହି ନାହାନ୍ତି କିମ୍ବା କୌଣସି ସମସ୍ୟାର ସମାଧାନ ପନ୍ଥା ନିର୍ଣ୍ଣୟ କରିନାହାନ୍ତି । ବ୍ରେଶ୍‌ଟଙ୍କର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ଥିଲା ନିଜର ଦୃଢ଼ ପ୍ରତ୍ୟୟକୁ ଶିଳ୍ପସାହିତ୍ୟ ମାଧ୍ୟମରେ ବ୍ୟକ୍ତ କରିବା । ଗତାନୁଗତିକ ନାଟକ ସମ୍ପର୍କରେ ତାଙ୍କର ମତ ଥିଲା—ଯେଉଁ ଥିଏଟର ସହିତ ଜନଗଣଙ୍କର ସମ୍ପର୍କ ନାହିଁ, ସେ ଥିଏଟର ଅଥର୍ବ । ପ୍ରଚଳିତ ଥିଏଟର ଜନଗଣଙ୍କଠାରୁ ଏହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ । ଜନଗଣଙ୍କ ଆଶା, ଆକାଂକ୍ଷା ସମ୍ପର୍କରେ ଏହା ସଚେତନ ନୁହେଁ । ଫଳରେ ଏହା ଆଜି ପ୍ରତ୍ୟାଖ୍ୟାତ । ଏଇକଥା ଉପଲବ୍ଧି କରି ବ୍ରେଶ୍‌ଟ ନିଜ ଥିଏଟରରେ ସାମାଜିକ ଅଙ୍ଗୀକାର ଉପରେ ବିଶେଷ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇଛନ୍ତି । ପ୍ରଚଳିତ ଶିଳ୍ପ-କଳାର ସାମ୍ରାଜ୍ୟ ଭାଙ୍ଗି ତାକୁ ପ୍ରଗତିଧର୍ମୀ କରିଛନ୍ତି ।

ବ୍ରେଶ୍‌ଟଙ୍କ ଇତିହାସ ଓ ସମୟ ସଚେତନତା ଅତ୍ୟନ୍ତ ତୀବ୍ର । ଅତୀତର ସମସ୍ତ ସ୍ଥିତିଶୀଳତାକୁ ଭାଙ୍ଗି ନୂତନ ଶୈଳୀ ପ୍ରବର୍ତ୍ତନ କରିବାରେ ସେ ଥିଲେ ଅଗ୍ରଣୀ । ସମାଜର ସମସ୍ତ ବୈଷମ୍ୟ ଓ ମିଥ୍ୟାର ଆବରଣ ଭାଙ୍ଗି ନୂତନ ପରମ୍ପରା ସୃଷ୍ଟି କରିବା ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ସେ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱାତ୍ମକ ବସ୍ତୁବାଦ ଉପରେ ଆସ୍ଥାଶୀଳ ଥିଲେ । ନାଟକ କଳାସର୍ବସ୍ୱ ହୋଇ ପଡ଼ିଲେ, ତାହା ସହିତ ସାଧାରଣ ଜୀବନର ଯୋଗସୂତ୍ର ଛିନ୍ନ ହୋଇପଡ଼େ । ସାଧାରଣ ଜୀବନ ଉପରେ ଆଧାରିତ, ସାଧାରଣ ଲୋକଙ୍କ ଲାଗି ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଏବଂ ସାଧାରଣ ଲୋକଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଅଭିନୀତ ନାଟକ ହିଁ ଯଥାର୍ଥ ଗଣକଳା । ନାଟକ ପରି ଏକ ସାମୂହିକ କଳାକୁ ସବୁ ସମୟରେ ସାଧାରଣ ଜୀବନ ସହିତ ପୂର୍ଣ୍ଣ ଭାବରେ ଜଡ଼ିତକରି ରଖିବା ଲାଗି ବ୍ରେଶ୍‌ଟ ଆପ୍ରାଣ ଉଦ୍ୟମ କରିଥିଲେ ।

ଶିଳ୍ପ ସାହିତ୍ୟ ମାଧ୍ୟମରେ ରାଜନୈତିକ ମତବାଦ ପ୍ରଚାର ଉପରେ ବ୍ରେଶ୍‌ଟଙ୍କର ଯଥେଷ୍ଟ ଆସ୍ଥା ଥିଲା । ନାଟକ ମାଧ୍ୟମରେ ମଣିଷସମାଜରେ ଏକ ବିରାଟ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଆଣିବାକୁ ସେ ଚେଷ୍ଟା କରିଥିଲେ । ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ସମାଜର ବିଭିନ୍ନ ସମସ୍ୟା ବିଭିନ୍ନ ଦିଗରୁ ଉପସ୍ଥାପିତ କରିଛନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ସମାଜର ପରିବର୍ତ୍ତନ ବିଷୟରେ ସ୍ପଷ୍ଟ ସୂଚନା ଦେଇ ନାହାନ୍ତି । ବ୍ରେଶ୍‌ଟ ତାଙ୍କ ନାଟକ ମାଧ୍ୟମରେ ଏକ ସୁସ୍ଥ ସୁନ୍ଦର ସମାଜ ଗଢ଼ିବାର ପରିକଳ୍ପନା ନେଇ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ମଞ୍ଚ ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରିଥିଲେ । ନାଟକ ଓ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚକୁ

ସାମାଜିକ ପରିବର୍ତ୍ତନର ମାଧ୍ୟମ ରୂପେ ଗଢ଼ିବା ଥିଲା ତାଙ୍କର ଲକ୍ଷ୍ୟ । ନାଟକ ମଣିଷକୁ ପ୍ରମାଦଗ୍ରସ୍ତ ଓ ଚେଷ୍ଟାଶୂନ୍ୟ କରି ଦେଉଥିବାରୁ ସେ ଏପରି ନାଟକର ବିରୋଧ କରୁଥିଲେ । ସେଭଳି ନାଟକ ମଣିଷ ମନରେ ଗଭୀର ଆଲୋଡ଼ନ ସୃଷ୍ଟି କରି ନ ପାରିବ, ତାକୁ ଏକ ସୁଖୀସମାଜ ଗଢ଼ିବା ଲାଗି କର୍ମତତ୍ପର କରି ନ ପାରିବ, ତାହା ଯଥାର୍ଥରେ ନାଟକ ନୁହେଁ ବୋଲି ତାଙ୍କର ମତ ଥିଲା । ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରୁ ଯେଉଁମାନେ ନୈରାଶ୍ୟବାଦ ବିପକ୍ଷରେ, ସେମାନେ ବ୍ରେଖ୍ଟଙ୍କ ନାଟକ ପ୍ରତି ବିଶେଷ ଆଗ୍ରହୀ । କାରଣ ନୈରାଶ୍ୟସମ୍ବଳିତ ନାଟକ ମଣିଷକୁ ଏ ସଂସାରରେ ଆଗେଇ ଯିବାକୁ କୌଣସି ପ୍ରେରଣା ଯୋଗାଇ ପାରେ ନାହିଁ । କିନ୍ତୁ ସମସ୍ତ ଦୁଃଖ ଯନ୍ତ୍ରଣାକୁ ଅତିକ୍ରମ କରି ଭବିଷ୍ୟତ ଆଡ଼କୁ ମାଡ଼ି ଚାଲିବା ହେଉଛି ମଣିଷର ସହଜାତ ପ୍ରବୃତ୍ତି । ଏହି କାରଣରୁ ଆଜିର ନାଟ୍ୟ ଜଗତରେ ବ୍ରେଖ୍ଟଙ୍କ ନାଟ୍ୟସୃଷ୍ଟି ବିଶେଷ ଆଦୃତ ।

ପ୍ରତିଯୁଗରେ ଇତିହାସର ପୁନରାବୃତ୍ତି ଘଟେ । ମଣିଷସମାଜ ଉତ୍ପାଦନ ଭିତ୍ତିରେ ଶାସକ ଓ ଶାସିତ, ଶୋଷକ ଓ ଶୋଷିତ ଶ୍ରେଣୀରେ ବିଭକ୍ତ ହୋଇଯାଇଛି । ଯୁଗ ଯୁଗ ଧରି ଥେସିସ୍ ଆଣ୍ଟିଥେସିସ୍‌ର ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଭିତରୁ ଏକ ସିନ୍ଥେସିସ୍ ବା ସମନ୍ୱୟର ଜନ୍ମ । ଏଇ ସମନ୍ୱୟରୁ ପୁଣି ବିରୋଧର ସୃଷ୍ଟି । ଏହିପରି ଭାବରେ ଭବିଷ୍ୟତରେ ଏକ ଶ୍ରେଣୀ-ଶୋଷଣହୀନ ସମାଜ ଗଠନ ଲାଗି ପଥ ପରିଷ୍କାର ହୋଇଯାଉଛି । ଏହା ମାର୍କସ୍‌ଙ୍କ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱାତ୍ମକ ବସ୍ତୁବାଦର ମୂଳସ୍ୱରୂପ । ଏହି ସ୍ୱରୂପ ଇତିହାସର କାହାଣୀ ଭିତରେ ଫୁଟାଇବାର ବିଶେଷ ପ୍ରୟାସ ବ୍ରେଖ୍ଟଙ୍କ ରଚନାରେ ମିଳେ । ଆଧୁନିକ ଯୁଗର କୌଣସି ସମସ୍ୟା ଇତିହାସର କଥାବସ୍ତୁ ମାଧ୍ୟମରେ ଉପସ୍ଥାପିତ ହୋଇ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ଉପରେ ବିଶେଷ ପ୍ରଭାବ କରିଏ ।

ବିପ୍ଳବୀ ଶ୍ରମିକ ଶ୍ରେଣୀର ନାଟ୍ୟ ସଙ୍ଗଠନଗୁଡ଼ିକ ସହିତ ସଂପୃକ୍ତ ହେବା ଫଳରେ ବ୍ରେଖ୍ଟଙ୍କ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣର ବ୍ୟାପକ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଘଟିଲା । ସଂହୃତ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ନେଇ ସମାଜକୁ ଦେଖିବା ଥିଲା ତାଙ୍କ ନାଟ୍ୟରଚନାର ମୌଳିକ ଧର୍ମ । ତିନି ଦଶକ ପରେ ସୋସିଆଲିଷ୍ଟ ରିଅଲିଜମ୍ ଉପରେ ସେ ବିଶେଷ ଗୁରୁତ୍ୱ ଆରୋପ କଲେ । ନାଟକର ଶିକ୍ଷା ଓ ମନୋରଞ୍ଜନ ଉଭୟର ସମନ୍ୱୟ ଘଟାଇବା ଥିଲା ତାଙ୍କର ଲକ୍ଷ୍ୟ । ଦର୍ଶକଙ୍କୁ ନାଟ୍ୟ ରସୋପଲବ୍ଧିରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ କରାଇ ସେମାନଙ୍କୁ ଆମୋଦ ଦେବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ସମସ୍ୟା ସମ୍ପର୍କରେ ସଚେତନ କରାଇବାରେ ସେ ପ୍ରଥମ ଅସୁବିଧାର ସମ୍ମୁଖୀନ ହୋଇଛନ୍ତି । କାରଣ ମନୋରଞ୍ଜନଧର୍ମୀ ହେଲେ ନାଟକଟିରୁ ଶିକ୍ଷଣୀୟ ବିଷୟ ଗ୍ରହଣ କରିବା ସହଜ ନୁହେଁ । ନାଟକର ଆବେଗପ୍ରବଣତା ରହିଲେ ଦର୍ଶକ ମନରେ ସହାନୁଭୂତି ସୃଷ୍ଟି ହେବ ଏବଂ ସେ ନାଟ୍ୟ ଚରିତ୍ର ସହିତ ଏକାତ୍ମ ହୋଇ ପଡ଼ିବ । ଫଳରେ ନାଟକରୁ ଶିକ୍ଷା ଗ୍ରହଣ କରିବା ତା ପକ୍ଷରେ ଅସମ୍ଭବ ହୋଇ ଉଠିବ । ଦ୍ୱିତୀୟତଃ ଶିକ୍ଷାଗତ ଦିଗ ପ୍ରତି ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଲେ ନାଟକର ଶୈଳ୍ପିକ ମୂଲ୍ୟ ଲୋପ ପାଇବ ।

ନାଟ୍ୟଶାଳା ଦର୍ଶକ ପକ୍ଷରେ ପାଠଶାଳା ପରି ମନେ ହେବ । ଏ ସବୁର ସୂକ୍ଷ୍ମ ବିଚାରରେ ଏପିକ୍ ଥିଏଟର୍ ମାଧ୍ୟମରେ ବ୍ରେଶ୍ଟ ସୋସିଆଲିଷ୍ଟ ରିଅଲିଜମ୍ ପଦ୍ଧତିର ସୃଷ୍ଟି କଲେ । ଶ୍ରେଣୀ ସଂଗ୍ରାମ କ୍ଷେତ୍ରରେ ସୋସିଆଲିଷ୍ଟ ରିଅଲିଜମ୍‌କୁ ପ୍ରଧାନ ଅସ୍ତ୍ର ଭାବରେ ବ୍ୟବହାର କରିବା ପାଇଁ ସେ ନୂତନ ଓ ପୁରାତନ ଶିଳ୍ପକଳା ମାଧ୍ୟମରେ ଜୀବନ୍ତ ବସ୍ତୁକୁ ଜୀବନ୍ତ ମଣିଷ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ଉପସ୍ଥାପନ କଲେ । ରିଅଲିଜମ୍ ସମ୍ପର୍କରେ ତାଙ୍କର ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ ଥିଲା ବ୍ୟାପକ ଓ ରାଜନୈତିକ । ସମାଜର କାର୍ଯ୍ୟକାରଣ ସମ୍ବନ୍ଧୀୟ ତଥ୍ୟକୁ ଉନ୍ମୁକ୍ତ କରି ପ୍ରଧାନ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀକୁ ସ୍ୱୀକାର୍ଯ୍ୟ ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରିବା ଥିଲା ତାଙ୍କର ଲକ୍ଷ୍ୟ । ଏହି ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ସମ୍ପନ୍ନ ରଚନାରୁ ସମାଜର ଗଭୀର ସମସ୍ୟାଗୁଡ଼ିକର ସମାଧାନ ଲାଗି ବ୍ୟାପକ ଉଦ୍ୟମ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଥିଲା । ୧୯୫୪ ମସିହା ସେପ୍ଟେମ୍ବରରେ ବ୍ରେଶ୍ଟ ଥିଏଟରରେ ସୋସିଆଲିଷ୍ଟ ରିଅଲିଜମର ପ୍ରୟୋଗ ସମ୍ପର୍କରେ ପାଞ୍ଚଟି ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଶିଳ୍ପ ସାହିତ୍ୟ ମତର ବ୍ୟାଖ୍ୟାନ କରିଥିଲେ ।

୧ । ଶିଳ୍ପକ୍ଷେତ୍ରରେ ସମାଜତାନ୍ତ୍ରିକ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀର ବ୍ୟାପକ ପ୍ରତିଫଳନ ହେଉଛି ସୋସିଆଲିଷ୍ଟ ରିଅଲିଜମ୍ । ଏହା ସମାଜର ପ୍ରକ୍ରିୟାକୁ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ କରିବ । ଶିଳ୍ପର ପ୍ରଧାନ ଅଙ୍ଗ ଆମୋଦ ସାହାଯ୍ୟରେ ଜନସାଧାରଣଙ୍କୁ ଉପଲବ୍ଧି କରାଇବ ଯେ ମନୁଷ୍ୟ ହିଁ ତା' ଭାଗ୍ୟର ନିୟନ୍ତା ।

୨ । ସୋସିଆଲିଷ୍ଟ ରିଅଲିଜମ୍ ଶିଳ୍ପଚେତନାର ମୁଖ୍ୟ ଉପାଦାନ ହେବ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱାତ୍ମକ ବସ୍ତୁବାଦ । ଏହା ମାଧ୍ୟମରେ ମନୁଷ୍ୟ ନିଜର ଶକ୍ତି ସମ୍ପର୍କରେ ସଚେତନ ହୋଇପାରିବ । ଏହି ଚେତନା ଓ ଆତ୍ମଶକ୍ତିର ଆବିଷ୍କାରରୁ ଆମୋଦର ଉତ୍ପାଦନ ଘଟିବ ।

୩ । ଏହି ଶିଳ୍ପ ଧାରଣା ଘଟଣା ଓ ଚରିତ୍ରକୁ ଐତିହାସିକ, ଗତିଶୀଳ ଓ ଓ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ କରି ଗଢ଼ି ତୋଳେ । ବୈପ୍ଳବିକ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଏହାର ମୂଳ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । ସେହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଅଭିନୟ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏହା ବିଶେଷ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ।

୪ । ସୋସିଆଲିଷ୍ଟ-ରିଅଲିଷ୍ଟ ଶିଳ୍ପ ଶ୍ରମିକ ଶ୍ରେଣୀର ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀରେ ସାମଗ୍ରିକ ପୃଥିବୀର ଚିତ୍ରକୁ ଜନସାଧାରଣଙ୍କ ସମକ୍ଷରେ ତୋଳିଧରେ । ଏହା ମନୁଷ୍ୟର ଉତ୍ପାଦନ ପ୍ରକ୍ରିୟାକୁ ଦିଏ ଏକ ନୂତନ ସାମାଜିକ ସମ୍ପର୍କ, ସମାଜକୁ କରେ ଶୋଷଣହୀନ ଓ ବ୍ୟାପକ ।

୫ । କ୍ଲାସିକାଲ୍ ସାହିତ୍ୟର ପ୍ରଗତିଶୀଳ ଚିନ୍ତାଧାରା ସୋସିଆଲିଷ୍ଟ ରିଅଲିଜମ୍‌ରେ ଉପସ୍ଥାପିତ । ଏହାର ବଳିଷ୍ଠ ଅଗ୍ରଗତି ମାନବିକ ଶିଳ୍ପ ସଂସ୍କୃତିର ବିକାଶ ଲାଗି ସର୍ବଦା ପ୍ରେରଣା ଯୋଗାଇ ଆସିଛି ।

ବ୍ରେଶ୍ଟଙ୍କ ଦୃଷ୍ଟିରେ ସୋସିଆଲିଷ୍ଟ ରିଅଲିଜମ୍ ହେଉଛି ଏକ ଶିଳ୍ପଭଙ୍ଗୀ, ଯାହାକି ଶ୍ରମଜୀବୀ ମନୁଷ୍ୟ ଦ୍ୱାରା ସାମାଜିକ ପରିବର୍ତ୍ତନର ଏକ ଅମୋଘ ଅସ୍ତ୍ର । ଏହା

ଏକ ନାନ୍ଦନିକ ମାନଦଣ୍ଡ ନୁହେଁ, ସାମାଜିକ ପ୍ରକ୍ରିୟା ଓ କର୍ମ ପଦ୍ଧତିକୁ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ କରିବାର ଏକ ସାଧନା । ସାମାଜିକ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଲାଗି ଶିକ୍ଷାପ୍ରଦାନ ଏହାର ଲକ୍ଷ୍ୟ । ଏହି ଲକ୍ଷ୍ୟ ସାଧନ ଲାଗି ସେ ବୈଜ୍ଞାନିକ-ଯୁଗୋପଯୋଗୀ ରଙ୍ଗ ମଞ୍ଚର ପୁନର୍ଗଠନ କରିଛନ୍ତି ।

ଏପିକ୍ ଥିଏଟରର ନୂତନଶୈଳୀ ସମ୍ପର୍କରେ ବ୍ରେଶ୍ଟଙ୍କ ଉଦାହରଣ ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟ-ପୂର୍ଣ୍ଣ । "ଏପିକ ଥିଏଟରର ଗୋଟିଏ ମୌଳିକ ମଡେ଼ଲ ଗଠନ କରିବା ଅପେକ୍ଷାକୃତ ସହଜ । କାର୍ଯ୍ୟକାରୀ ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷାର ଅତି ସହଜ ସ୍ୱାଭାବିକ ଉଦାହରଣ ହିସାବରେ ମୁଁ ରାସ୍ତା ଛକର ଗୋଟିଏ ଘଟଣା କହୁଛି । ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ ଜଣେ ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷଦର୍ଶୀ ଜମା ହୋଇଥିବା ଦଳେ ଲୋକଙ୍କ ଆଗରେ କୌଣସି ଏକ ଦୁର୍ଘଟଣାର ବିବରଣୀ ଦେଉଛନ୍ତି । ପଥଚାରୀ ଦର୍ଶକମାନେ କା ଘଟଣା ଘଟୁଛି ତା ନ ଦେଖି ଥାଇ ପାରନ୍ତି କିମ୍ବା ସେମାନେ ଏଇ ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷଦର୍ଶୀ ବିବରଣୀ ସହିତ ଏକମତ ହୋଇ ନ ପାରନ୍ତି ଏବଂ ଦୁର୍ଘଟଣାକୁ ଭିନ୍ନଦୃଷ୍ଟିରେ ଦେଖିପାରନ୍ତି । ପ୍ରଶ୍ନ ହେଲା, ଦୁର୍ଘଟଣା ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷଦର୍ଶୀ, ଡ୍ରାଇଭର କିମ୍ବା ଦୁର୍ଘଟଣାଗ୍ରସ୍ତ ମଣିଷଟିର ଆଚରଣ ଏପରି ଭାବରେ ବର୍ଣ୍ଣନା କରାଯାଇଛି, ଯେପରି ଲୋକମାନେ ଦୁର୍ଘଟଣା ସମ୍ପର୍କରେ ଏକ ସ୍ପଷ୍ଟ ଧାରଣା କରିପାରିବେ ।"

ଏପିକ୍ ଥିଏଟର ସମ୍ପର୍କରେ ଏ ଧରଣର ସରଳୀକରଣ ସହଜବୋଧ । କିନ୍ତୁ ଅଭିଜ୍ଞତାରୁ ବୁଝାଯାଏ ଯେ ବୈଜ୍ଞାନିକ ଯୁଗର ଥିଏଟର ସମ୍ପର୍କରେ ଏ ଧରଣର ଷ୍ଟ୍ରିଟ୍-କର୍ଣ୍ଣରର ଲୋକଭିଡ଼ର ଦ୍ୱିବାର୍ଥ ପାଠକ ଓ ଶ୍ରୋତା ନିକଟରେ ନାନା ଜଟିଳତା ଓ ଅସୁବିଧା ସୃଷ୍ଟି କରେ । ଏହାର ଅର୍ଥ, ଏପିକ୍ ଥିଏଟର ହୁଏତ ଆପାତଦୃଷ୍ଟିରେ ଅନେକ ବେଶୀ ଐଶ୍ୱର୍ଯ୍ୟମଣ୍ଡିତ, ଅନେକ ବେଶୀ ଜଟିଳ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟର ସମନ୍ୱୟ । ତେବେ ଏକ ବୃହତ୍ତମ ଓ ଉନ୍ନତତମ ଥିଏଟର ହିସାବରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ କରିବାକୁ ହେଲେ ତା ଭିତରେ ଏଇ ଷ୍ଟ୍ରିଟ୍ କର୍ଣ୍ଣର ଜମାୟେତର ସମସ୍ତ ଉପାଦାନ ଥିବା ଦରକାର । ଷ୍ଟ୍ରିଟ୍-କର୍ଣ୍ଣର ଜମାୟେତର ପ୍ରଧାନ ଉପାଦାନଗୁଡ଼ିକ ନ ଥିଲେ ଏଇ ଥିଏଟରକୁ ଏପିକ୍ ଆଖ୍ୟା ଦିଆଯିବ ନାହିଁ । ଏକଥା ନ ବୁଝିଲେ ପରବର୍ତ୍ତୀ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟଗୁଡ଼ିକୁ ସମ୍ୟକ୍ ଉପଲବ୍ଧି କରାଯାଇ ପାରିବ ନାହିଁ । ଉକ୍ତ ଘଟଣାକୁ କୌଣସି ପ୍ରକାରେ ଯଥାର୍ଥ ଶୈଳ୍ପିକ ବୋଲି କୁହାଯାଇ ପାରିବ ନାହିଁ । ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷଦର୍ଶୀକୁ ଯେ ଶିଳ୍ପୀ ହେବାକୁ ପଡ଼ିବ, ଏମିତି କୌଣସି ବାଧ୍ୟବାଧକତା ନାହିଁ । ତାର ଯେଉଁ କ୍ଷମତା ରହିବା ଦରକାର, ସେଇଟି ହେଲା—ସେ ଆଉ ପାଞ୍ଚଜଣଙ୍କ ପରି ଜଣେ । ଧରାଯାଉ, ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷଦର୍ଶୀ ଦୁର୍ଘଟଣାଗ୍ରସ୍ତ ଲୋକଟିର ନକଲ କରି ଦେଖାଇବା ସମୟରେ ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷଦର୍ଶୀ ଲୋକଟି ତାର ସମସ୍ତ ଶାରୀରିକ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ନକଲ କରି ନ ପାରନ୍ତି । ତାଙ୍କୁ କେବଳ ମୁହଁରେ କହିଦେବାକୁ ପଡ଼ିବ ଯେ ଦୁର୍ଘଟଣାଗ୍ରସ୍ତ ଲୋକଟି ତାଙ୍କ ଅପେକ୍ଷା ତିନିଗୁଣ ଦ୍ରୁତ ବେଗରେ ଆଗେଇ ଯାଉଥିଲା । ଫଳରେ ତାଙ୍କ ବିବରଣୀରୁ ପ୍ରୟୋଜନୀୟ କିଛି ବାଦ

ପଡ଼ିଲ ନାହିଁ କିମ୍ବା ଅପ୍ରାସଙ୍ଗିକ ମଧ୍ୟ ହେଲନାହିଁ । ପକ୍ଷାନ୍ତରେ ତାଙ୍କର ଏଭଳି ଉପସ୍ଥାପନ ଏକାବେଳକେ ନିଖୁଣ ହେବା ପ୍ରୟୋଜନ ନାହିଁ । ଯଦି ଜମା ହୋଇଥିବା ଲୋକମାନେ ତାଙ୍କ ଉପସ୍ଥାପନର କ୍ଷମତା ଦେଖି ମୁଗ୍‌ଧ ହୋଇଯାଆନ୍ତି, ଉପସ୍ଥାପନର ଅସଲ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ବ୍ୟର୍ଥ ହୋଇଯିବ ।

ଆମ ପ୍ରଚଳିତ ଥିଏଟରର ଗୋଟିଏ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟକୁ ଏହି ରାସ୍ତା-ଦୃଶ୍ୟରୁ ବାଦ୍‌ଦେବାକୁ ପଡ଼ିବ । ତାହାହେଲେ ମୋହ ସୃଷ୍ଟିର ପ୍ରଚେଷ୍ଟା ରହିବ ନାହିଁ । ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷଦର୍ଶୀ ଆମକୁ ଯାହା ଦେଖାଉଛନ୍ତି, ତାହା ଅବଶ୍ୟ ଗୋଟିଏ ଘଟଣାର ପୁନରାବୃତ୍ତି । ଥିଏଟର ଯଦି ଏହାକୁ ଅନୁକରଣ କରେ, ତେବେ ତାହା ଆଉ ଥିଏଟର ହୋଇ ରହିବ ନାହିଁ । ଏପରି ଏକ ନକଲ ବା ଅଭିନୟର ଆଉ ଆବଶ୍ୟକତା ରହିବ ନାହିଁ । ଠିକ୍ ଷ୍ଟ୍ରିଟ୍‌କର୍ଣ୍ଣରର ଲୋକଗହଳି ପରି ସେଇଟା ହେବ ଗୋଟିଏ ଲୋକଗହଳି । ତେଣୁ ଅସଲ ଘଟଣାର ଅନୁକରଣ ଅନାବଶ୍ୟକ ।

ଏହି ରାସ୍ତାର ଦୃଶ୍ୟଟିକୁ ଏପିକ୍ ଥିଏଟରର ବିଷୟବସ୍ତୁ କରିବାକୁ ହେଲେ ଆଉ ଗୋଟିଏ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଉପାଦାନର ଉପସ୍ଥିତି ଆବଶ୍ୟକ । ତାହା ହେଲା ଏହି ଜମାୟେତର ଏକ ସାମାଜିକ ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟ ରହିବ । ଆମ୍ଭମାନଙ୍କର ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷଦର୍ଶୀ ଭଦ୍ରଲୋକ, ଡ୍ରାଇଭର ବା ପଥଚାରୀ ଦୁଇଜଣଙ୍କ ମଧ୍ୟରୁ କାହାଯୋଗୁଁ ଦୁର୍ଘଟଣା ଘଟିଛି କିମ୍ବା କାହାର ଦାୟିତ୍ୱ କେତେ, ସେ ବିଷୟରେ ଯଦି କହନ୍ତି, ତାଙ୍କର ଏପରି ଉପସ୍ଥାପନର କାର୍ଯ୍ୟକାଙ୍କ୍ଷ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ହେଉଛି—ସାମାଜିକ ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟ ।

ସାଧାରଣ ଭାବରେ ଥିଏଟରର ଦୃଶ୍ୟ ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଆହୁରି ବ୍ୟାପକ ଭାବେ ଏହି ଚିତ୍ର ଦେଇପାରେ । ଏଠାରେ ଥିଏଟରର ଦୃଶ୍ୟ ଓ ରାସ୍ତାର ଦୃଶ୍ୟର ପାରସ୍ପରିକ ଯୋଗସୂତ୍ର କିପରି ଘଟିବ ? ବିଶଦ ଆଲୋଚନା ହିସାବରେ ଧରାଯାଉ—ଦୁର୍ଘଟଣା-ଗ୍ରସ୍ତ ମଣିଷଟିର କଣ୍ଠସ୍ୱର ହୁଏତ ଉକ୍ତ ଦୁର୍ଘଟଣା କ୍ଷେତ୍ରରେ ବିଶେଷ କୌଣସି ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରେ ନାହିଁ । ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷଦର୍ଶୀ ହୁଏତ ମଣିଷଟିର ଆର୍ତ୍ତଚିତ୍କାର ସମ୍ପର୍କରେ ଦ୍ୱିମତ ପୋଷଣ କରିପାରେ (ଗାଡ଼ି ! ଗାଡ଼ି !) ଏବଂ ଏହାକୁ ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷଦର୍ଶୀ ହୁଏତ ନକଲ (ଅଭିନୟ) କରି ଦେଖାଇ ପାରେ । କଣ୍ଠସ୍ୱରଟି ମହିଳାର ନା ବୃଦ୍ଧର; ଏହା କ୍ଷୀଣ ନା ଆର୍ତ୍ତନାଦ ? କ୍ଷୀଣ ବା ଆର୍ତ୍ତନାଦ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏହି ଦୁର୍ଘଟଣାରେ ଡ୍ରାଇଭରର ଦାୟିତ୍ୱ ତୁଳନାମୂଳକ ଭାବେ କମ୍ ବା ବେଶୀ ହୋଇପାରେ । ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଦୁର୍ଘଟଣାଗ୍ରସ୍ତ ମଣିଷଟିର ଅସଂଖ୍ୟ ଶାରୀରିକ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ଆସି ପହଞ୍ଚିବ । ସେ କଣ ଅନ୍ୟମନସ୍କ ଥିଲା ? ତାର ଦୃଷ୍ଟି କଣ ବିକ୍ଷିପ୍ତ ଥିଲା ? ଯଦି ହୋଇଥାଏ, ତେବେ କାହିଁକି ? ଇତ୍ୟାଦି ଇତ୍ୟାଦି···ଦେଖାଯାଏ ଯେ ଏହି ଷ୍ଟ୍ରିଟ୍‌କର୍ଣ୍ଣର ଜମାୟେତ ଆମ୍ଭମାନଙ୍କର ବୈଚିତ୍ର୍ୟମୟ ଚିତ୍ରକୁ ତୋଳି ଧରିବାରେ ସାହାଯ୍ୟ କରିବ ।

ଏଣୁ ଲୋକଗହଳି ହୁଏତ ଦୁର୍ଘଟଣାଗ୍ରସ୍ତ ଲୋକଟିର ପରିବାରକୁ କ୍ଷତିପୂରଣ ଦେବାର ଦାବୀ ଉଠାଇପାରେ । ଡ୍ରାଇଭରର ଲାଇସେନ୍ସ ରଦ୍ଦ ହୋଇପାରେ, ଚାକିରି ଚାଲି ଯାଇପାରେ ଏବଂ ତାର ହାଜତବାସ ହୋଇପାରେ । ଦୁର୍ଘଟଣା ଫଳରେ ଚଳଲାଙ୍ଗ ମଣିଷଟି ମଧ୍ୟ ଚାକିରି ହରାଇପାରେ । ଏଇ ଭାବରେ ନାଟକର ଚରିତ୍ର ସୃଷ୍ଟି ହୋଇପାରେ । ମଣିଷଟି ସହିତ ତାର ସଙ୍ଗୀ ଥାଇପାରେ । ଏଇପରି ସାମାଜିକ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀଟି ଆହୁରି ଅସ୍ପଷ୍ଟ ହେବ ଏବଂ ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକ ଆହୁରି ସୁନ୍ଦର ଭାବରେ ଚର୍ଚ୍ଚିତ ହୋଇପାରିବ ।

ଏପିକ୍ ଥିଏଟରର ଆଉ ଗୋଟିଏ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ଆଲିଏନେସନ୍‌ର କଥା ଧରାଯାଉ । ଅଳ୍ପ କଥାରେ ଏହାର ଅର୍ଥ—ଏଠାରେ ଯାହା ଘଟିଛି, ସାମାଜିକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ମନୁଷ୍ୟ ଜୀବନରେ ଯାହା ଘଟୁଛି ତାକୁ ଚୟନ କରିବା ଏବଂ ଆକର୍ଷଣୀୟ କରି ତୋଳି ଧରିବା, ବ୍ୟାଖ୍ୟା କରିବା ଏବଂ ସ୍ୱାଭାବିକ ଭାବରେ ମାନି ନ ନେବା । ଏଇ ଆଲିଏନେସନ୍‌ର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ଦର୍ଶକଙ୍କୁ ସାମାଜିକ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀରୁ ସମାଲୋଚନାର ସୁଯୋଗ ଦେବା । ଆମ୍ଭେମାନେ କଣ ଦେଖାଇପାରୁ ଯେ ଏଇ ଆଲିଏନେସନ୍ ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷଦର୍ଶୀ ପକ୍ଷରେ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଏବଂ ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟମୟ ? ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ ନିମ୍ନଲିଖିତ ଘଟଣା ଘଟିପାରେ । ଏଇ ଜମାଯେତରେ ଉପସ୍ଥିତ ଜନୈକ ବ୍ୟକ୍ତି ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷଦର୍ଶୀକୁ କହିପାରନ୍ତି, "ଯଦି ଲୋକଟା ଫୁଟ୍‌ପାଥ୍‌ରୁ ଡାହାଣ ପାଦ ବଢ଼ାଇ ଓହ୍ଲାଇଥାନ୍ତା, ଯେମିତି ଆପଣ କହୁଥିଲେ ।" ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷଦର୍ଶୀ ସେତେବେଳେ ବାଧା ଦେଇ କହିପାରନ୍ତେ, "ମୁଁ ତ ଦେଖିଲି ବାଁ ପାଦ ବଢ଼ାଇ ଫୁଟପାଥ୍‌ରୁ ଲୋକଟି ଓହ୍ଲାଇଲା ।" କୌଣସି ପାଦ ନେଇ ତର୍କ ଏବଂ ଦୁର୍ଘଟଣାଗ୍ରସ୍ତ ଲୋକଟିର ହାବଭାବର ଉପସ୍ଥାପନାକୁ ଏପରି ଭାବରେ ରୂପାନ୍ତରିତ କରାଯାଇପାରେ ଯେ ଯାହା ଫଳରେ ଆଲିଏନେସନ୍ ଘଟେ । ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷଦର୍ଶୀ ବର୍ତ୍ତମାନ ପୂର୍ବାପର ତାର ଭଙ୍ଗୀ ଆଡ଼କୁ ନଜର ଦିଏ—ସଯତ୍ନରେ ଅନୁକରଣ କରି ଦେଖାଏ—ସମ୍ଭବତଃ ଧୀର ଗତିରେ । ଏଇ ଭାବେ ସେ ଗୋଟା ଘଟଣାଟିକୁ ଆଲିଏନେଟ୍ ବା ବିଚ୍ଛିନ୍ନ କରନ୍ତି । ତାର ଗୁରୁତ୍ୱ ସମ୍ପର୍କରେ ଜୋର ଦିଅନ୍ତି ଏବଂ ଏଇଟାକୁ ଲକ୍ଷଣୀୟ କରି ତୋଳନ୍ତି ।

ଅତଏବ ଏପିକ୍ ଥିଏଟର ଆଲିଏନେସନ୍ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଷ୍ଟ୍ରିଟ୍ କର୍ଣ୍ଣରର ଲୋକ ଗହଳିର ଯେ ଯଥେଷ୍ଟ ଉପଯୋଗିତା ରହିଛି; ତାର ପ୍ରମାଣ ମିଳିଲା । ଅଳ୍ପ କଥାରେ ଦୈନନ୍ଦିନ, ସ୍ୱାଭାବିକ, ନିତ୍ୟ ନୈମିତ୍ତିକ ଘଟଣାରେ ଆଲିଏନେସନ୍ ଉପସ୍ଥିତ, ଯେଉଁ ଘଟଣା ସହିତ କି ଶିଳ୍ପର ସମ୍ପର୍କ ଅତି ନଗଣ୍ୟ । ଏପିକ୍ ଥିଏଟର୍‌ର କୋରସ୍, ଡକ୍ୟୁମେଣ୍ଟାରୀ ପ୍ରୋଜେକ୍‌ସନ୍—ସିଧାସଳଖ ଦର୍ଶକଙ୍କୁ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ କରି ଅଭିନେତାମାନଙ୍କର କଥା କହିବା—ଏଇଟା ହିଁ ଏ ସବୁର ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ।

"ରାସ୍ତାର ଦୃଶ୍ୟକୁ ମଡେଲ୍ ଭାବରେ ବ୍ୟବହାର କରି ଆମ୍ଭେମାନେ ଏପିକ୍ ଥିଏଟର୍‌ର ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀରୁ କୌଣସି ଘଟଣା, ସାମାଜିକ ଅର୍ଥବହ କି ନୁହେଁ ତାର

ମାନଦଣ୍ଡ ନିର୍ଣ୍ଣୟ କରିପାରୁ ।" ※

ମହାକାବ୍ୟ ବା ଏପିକ୍ ବର୍ଣ୍ଣନାମୂଳକ କାବ୍ୟ (Narrative poetry) । ପ୍ରାଚୀନ କାଳରେ ମହାକାବ୍ୟର ଆଖ୍ୟାନ ବୀଣା ସାହାଯ୍ୟରେ ଗାନ କରାଯାଉଥିଲା ବା ପରିବେଷଣ କରାଯାଉଥିଲା । ଏହା ଥିଲା ଶ୍ରବ୍ୟକାବ୍ୟ । କିନ୍ତୁ ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟରେ ଅଭିନୟ ଦ୍ୱାରା ମହାକାବ୍ୟର ଆଖ୍ୟାନ ଅଂଶ ପରିବେଷିତ ହେଉଥିଲା । ଏପିକ୍ ନାଟକ କେବଳ ଅଭିନୟ ଭିତରେ ସୀମାବଦ୍ଧ ନୁହେଁ । ନାଟକ ମାଧ୍ୟମରେ ନାଟ୍ୟକାରର ବକ୍ତବ୍ୟକୁ ଉପସ୍ଥାପନ କରିବା ଲାଗି ଯଥେଷ୍ଟ ସ୍ୱାଧୀନତାର ଆବଶ୍ୟକତା ରହିଛି । ଅଭିନେତା ଅଭିନେତ୍ରୀମାନେ ନାଟକରେ ଘୋଷଣା କରିପାରନ୍ତି, ଗୀତ ଗାଇ ପାରନ୍ତି, ଗଳ୍ପ କହି ପାରନ୍ତି, ଗଦ୍ୟ-ପଦ୍ୟଧର୍ମୀ ସଂଳାପ ଉଚ୍ଚାରଣ କରିପାରନ୍ତି, ବକ୍ତୃତା ଦେଇ ପାରନ୍ତି କିମ୍ବା ଅଭିନୟ କରି ପାରନ୍ତି । କଥା, ଗୀତ, ଅଭିନୟ, ଘୋଷଣା, ପ୍ରାଚୀର ପତ୍ର ଏସବୁ ସାହାଯ୍ୟରେ ସେମାନେ ଗୋଟିଏ କାହାଣୀକୁ ମହାକାବ୍ୟ ପରି ବିବୃତ କରିପାରନ୍ତି । ମହାକାବ୍ୟ ରୀତିରେ କାହାଣୀର ବିବୃତି କରାଯାଏ ବୋଲି ଏହି ନାଟ୍ୟଧାରାକୁ ଏପିକ୍ ଥିଏଟର କୁହାଯାଏ । ଏହି ବହୁମୁଖୀ ଥିଏଟର ପ୍ରାଚୀନ ଓ ଆଧୁନିକ ମଞ୍ଚକଳାର ସମନ୍ୱୟରେ ଗଠିତ । ଏହା ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦର ସର୍ବାଧୁନିକ ନିଦର୍ଶନ । ଜର୍ମାନ ନାଟ୍ୟ ପରିଚାଳକ ପିସ୍‌କେଟର ଓ ନାଟ୍ୟକାର ବେର୍‌ଟୋଲ୍ଟ ବ୍ରେଖ୍‌ଟ ଏପିକ୍ ଥିଏଟରକୁ ଲୋକଶିକ୍ଷା ଓ ଗଣ ଜାଗରଣର ମାଧ୍ୟମ ଭାବରେ ବ୍ୟବହାର କରୁଥିଲେ । ଏହି ନାଟ୍ୟ-ରୀତିରେ ସମସାମୟିକ ଜୀବନ୍ତ ଘଟଣାବଳୀ ଉପସ୍ଥାପିତ ହେଉଥିବାରୁ ଏହାକୁ ସେମାନେ ଜୀବନ୍ତ ସମ୍ବାଦପତ୍ର (Living newspaper) ଭାବରେ ନାମିତ କରିଥିଲେ । କିନ୍ତୁ ଏକ ବିଶେଷ ଘଟଣା ବା ସମସ୍ୟାର ପରିବେଷଣରେ ନାଟ୍ୟଧର୍ମିତାର ଅଭାବ ନ ଥିଲା । ଏହି ନାଟ୍ୟରୀତିର ପ୍ରୟୋଗକାରୀମାନେ ଗୋଟିଏ ସାମାଜିକ ବା ଅର୍ଥନୈତିକ ସମସ୍ୟାକୁ ଉପଯୁକ୍ତ ଭାବରେ ଦର୍ଶକଙ୍କର ହୃଦୟଙ୍ଗମ କରାଇବା ପାଇଁ ଯେ କୌଣସି ପଦ୍ଧତି ବା ଉପାଦାନର ବ୍ୟବହାର କରୁଥିଲେ । ବିଷୟବସ୍ତୁକୁ ନାଟ୍ୟକୌଶଳ ଦ୍ୱାରା ପରିବେଷଣ କରିବା ଥିଲା ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟମୂଳକ । ସମାଜନୀତି, ରାଜନୀତି ଓ ଅର୍ଥନୀତିର ଉପସ୍ଥାପନ ଭିତରେ କଳ୍ପନା ପ୍ରସୂତ ଲୋକଗଳ୍ପ ବା ଉପନ୍ୟାସଧର୍ମୀ କାହାଣୀର ଅଭାବ ନ ଥିଲା । ଲୋକନାଟ୍ୟ ପରି ଏହା ଲୋକଶିକ୍ଷାମୂଳକ । ଲୋକନାଟକ ଲୋକ-ଶିକ୍ଷାର ବାହକ ଭାବେ ଏହାର ସୃଷ୍ଟି କାଳରୁ ପରିଚିତ । ସନାତନ ଭାବଧାରା, ଐତିହ୍ୟ ଓ ସମାଜାନୁଚିନ୍ତା ଏହା ମାଧ୍ୟମରେ ସର୍ବଦା ପ୍ରଚାରିତ । ଧର୍ମ-ଇତିହାସ କିମ୍ବା ସମାଜ ଭିତ୍ତିକ କଥାବସ୍ତୁ ଗ୍ରହଣ କରୁଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଏହା ମୁଖ୍ୟତଃ ଆଦର୍ଶ ପ୍ରଚାର ଦିଗରେ ନିଷ୍ଠା ପ୍ରଦର୍ଶନ କରେ ।

ଏପିକ୍ ରିଅଲିଜିମ୍ ଆଧୁନିକ ନାଟ୍ୟ ଜଗତର ଏକ ବିରାଟ ବିପ୍ଳବ । ବ୍ରେଖ୍‌ଟ ମଣିଷକୁ ଦେଖିଛନ୍ତି ତୀବ୍ର ଅନ୍ତର୍ଦୃଷ୍ଟି ଦେଇ । ପରିବର୍ତ୍ତିତ ମଣିଷର ସ୍ୱରୂପକୁ ବୈଜ୍ଞାନିକ

※ ଏହି ଅଂଶଟିକୁ ମୂଳ ଜର୍ମାନୀରୁ ବଙ୍ଗଳାରେ ଅନୁବାଦ କରିଛନ୍ତି ଶ୍ରୀ ସତ୍ୟ ବନ୍ଦୋପାଧ୍ୟାୟ ତାଙ୍କର 'ବ୍ରେଖ୍‌ଟ ଓ ତାର ଥିଏଟର' ଗ୍ରନ୍ଥରେ ।

ଯୁଗୋପଯୋଗୀ ମଞ୍ଚ ଉପରେ କିପରି ଉପସ୍ଥାପିତ କରିବାକୁ ହେବ, ସେଥିପାଇଁ ସେ ଗଭୀରଭାବେ ଚିନ୍ତା କରିଛନ୍ତି । ନୂତନ ବିଷୟବସ୍ତୁକୁ ନୂତନ ଆଙ୍ଗିକ ମାଧ୍ୟମରେ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିବା ଲାଗି ମଞ୍ଚରୀତିକୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ପରିବର୍ତ୍ତନ କରାଇବା ଥିଲା ତାଙ୍କର ଲକ୍ଷ୍ୟ । ଅତୀତର ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ନାଟକକୁ ମଣିଷ ଜୀବନଠାରୁ ଅଭିନ୍ନ ବୋଲି ଭାବିଲାବେଳେ ବ୍ରେଖ୍ଟ ମଞ୍ଚକୁ ସମାଜ ପରିବର୍ତ୍ତନର ମାଧ୍ୟମ ରୂପେ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । ପାରମ୍ପରିକ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କର ଜଗତ ଓ ଜୀବନର ଉପସ୍ଥାପନ ରୀତିକୁ ବର୍ଜନ କରି ସମସ୍ୟାର ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଦିଗ ପ୍ରତି ସେ ସ୍ପଷ୍ଟ ଅଙ୍ଗୁଳି ନିର୍ଦ୍ଦେଶ କରିଛନ୍ତି । ଆଧୁନିକ ପୃଥିବୀର ଫାସିଷ୍ଟବାଦ, ହିଂସା, ବିଦ୍ୱେଷ, ଯୁଦ୍ଧ, ବିପ୍ଳବ, ଦୁଃଖ, ନୈରାଶ୍ୟ, ଅତ୍ୟାଚାର, ନିପୀଡ଼ନ, ଦୁର୍ନୀତି, ବୁଭୁକ୍ଷା, କର୍ମହୀନତା ବ୍ରେଖ୍ଟଙ୍କ ମନରେ ଦାରୁଣ ଆଘାତ ଦେଇଛି । ଆଧୁନିକ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ପୃଥିବୀର ଏହି ଲକ୍ଷ୍ୟହୀନ ଗତି ଦେଖି ସୀମାହୀନ ନୈରାଶ୍ୟରେ ଜର୍ଜରିତ ହେଲାବେଳେ ବ୍ରେଖ୍ଟ ଏହା ଭିତରେ ପରିବର୍ତ୍ତନର ସମ୍ଭାବନା ଲକ୍ଷ୍ୟ କରିଛନ୍ତି । ସମସ୍ତ ପ୍ରତିକୂଳ ପରିସ୍ଥିତି ଭିତରେ ପୃଥିବୀ ଯେ ଏକ ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ ଭବିଷ୍ୟତ ଆଡ଼କୁ ଆଗେଇ ଯାଉଛି, ସେଥିରେ ସେ ବିଶ୍ୱାସୀ । ଆଧୁନିକ ମଣିଷର ଅସନ୍ତୋଷ ଓ ବିପ୍ଳବ ଭିତରୁ ସେ ନୂତନ ଜୀବନର ସ୍ପନ୍ଦନ ଖୋଜିଛନ୍ତି । ଏଇଠାରେ ବିଚ୍ଛିନ୍ନତା ବୋଧ ଓ ନେତିବାଦର ପ୍ରଚାରକ ଆବସର୍ଡ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କ ସହିତ ତାଙ୍କର ତୀବ୍ର ବିରୋଧ । ଯେଉଁଠି ଲୋକମାନେ ନିଃସଙ୍ଗ, ଅସହାୟ; ସେମାନଙ୍କୁ ନୂତନପଥ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିବା, ସେମାନଙ୍କ ମନରେ ଆଶା ଓ ବିଶ୍ୱାସର ସଞ୍ଚାର କରିବା ବ୍ରେଖ୍ଟଙ୍କ ନାଟ୍ୟ-ଦର୍ଶନର ମୂଳକଥା । ଅନ୍ଧକାର ଭିତରେ ପଡ଼ିଥିବା ଲୋକଙ୍କୁ ସେ ଆହୁରି ଅନ୍ଧକାର ଭିତରକୁ ଠେଲି ନ ଦେଇ ଅଖଣ୍ଡ ଆଲୋକର ସଙ୍କେତ ଦେଇଛନ୍ତି । ସେହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ମହାନ୍ ଜୀବନବାଦୀ ଶିଳ୍ପୀ ବ୍ରେଖ୍ଟଙ୍କ ନାଟ୍ୟଚିନ୍ତା ତାଙ୍କର କାଳଜୟୀ ସୃଷ୍ଟି ମାଧ୍ୟମରେ ଆଜି ବିଶ୍ୱବ୍ୟାପକତା ଲାଭ କରିଛି ।

୨

ଏପିକ୍ ଥିଏଟରର ଆଶାବାଦର ସ୍ୱର ଆଜିର ଏଇ ନୈରାଶ୍ୟ ଜର୍ଜରିତ ପୃଥିବୀ ପାଇଁ ଏକ ବଡ଼ ସାନ୍ତ୍ୱନା । ଉଭୟ ଗତାନୁଗତିକ ନାଟ୍ୟରୀତି ଓ ଆବସର୍ଡ଼ ଥିଏଟର ବିରୁଦ୍ଧରେ ଗଢ଼ି ଉଠିଥିବା ଏପିକ୍ ଥିଏଟର ସାମ୍ପ୍ରତିକ ନାଟ୍ୟ ଜଗତରେ ସବୁଠାରୁ ବେଶୀ ଜନପ୍ରିୟତା ଲାଭ କରିଛି । ନବନାଟ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନ ଆରମ୍ଭରୁ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟକାର-ମାନେ ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକରେ ବହୁ ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷା ଚଳାଇ ଆସିଛନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ଏଇ ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷା ଭିତର ଦେଇ ସେମାନେ କେତେବେଳେ ବ୍ରେଖ୍ଟୀୟ ନାଟ୍ୟରୀତିକୁ ଗ୍ରହଣ କରି ସାରିଛନ୍ତି, ସେ ସମ୍ପର୍କରେ ସେମାନେ ସଚେତନ ନୁହନ୍ତି । ଏହା ଅବଶ୍ୟ

ଏକ ସ୍ୱାଭାବିକ ପ୍ରକ୍ରିୟାରେ ସଂଘଟିତ । ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ବର୍ତ୍ତମାନ ଏହି ରୀତିର ବ୍ୟାପକ ପ୍ରୟୋଗ କ୍ରମଶଃ ପରିଲକ୍ଷିତ ହେଉଛି ।

ଏପିକ୍ ଥିଏଟରର ମୂଳ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ଦୈନନ୍ଦିନ ଘଟଣାକୁ ଐତିହାସିକ ପର୍ଯ୍ୟାୟକୁ ଉନ୍ନୀତ କରାଇବା । ଏହା ମୂଳରେ ଏକ ଐତିହାସିକ ବିବର୍ତ୍ତନ ଧାରା ସ୍ପଷ୍ଟ । ଏପିକ୍ ଥିଏଟରର ବିଷୟବସ୍ତୁ ସମାଜ ପରିବର୍ତ୍ତନର ଇତିହାସ । ତା'ର ଆଙ୍ଗିକରେ ମଧ୍ୟ ରହିଛି ଇତିହାସର ସ୍ପର୍ଶ । ଏପିକ୍ ଥିଏଟର ଅଭିନୟ ରୀତିର ମୌଳିକ ପ୍ରେରଣା ପ୍ରାଚୀନ ଅପେରା ଅଭିନୟରୁ ଗୃହୀତ । ଅପେରା ଏକ ପ୍ରାଚୀନ ନାଟ୍ୟରୀତି ଭାବରେ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଦର୍ଶକ ସହିତ ଘନିଷ୍ଠ ଯୋଗାଯୋଗ ସ୍ଥାପନ କରିପାରିଛି । ମଣିଷ ଯେତେ ଆଧୁନିକ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଜନ୍ମଗତ ସଂସ୍କାରରୁ ଐତିହ୍ୟ ଓ ପରମ୍ପରା ପ୍ରତି ତା'ର ଏକ ସ୍ୱାଭାବିକ ମୋହ ରହିଛି । ନୂତନ ଯୁଗର ବୈପ୍ଳବିକ ବାଣୀକୁ ପ୍ରଚାର କରିବା ଲାଗି ଏହି ପାରମ୍ପରିକ ଅପେରା ମାଧ୍ୟମ ଯଥେଷ୍ଟ ସହାୟକ । ବ୍ରେଶ୍‌ଟଙ୍କ ନାଟକ ପ୍ରଚାରଧର୍ମୀ । ସାଧାରଣ ଲୋକଙ୍କ ହୃଦୟକୁ ସ୍ପର୍ଶ କଲା ଭଳି,ସେମାନଙ୍କ ଆଗରେ ସମସ୍ୟାଟିକୁ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରି ଦେଖାଇ ଦେବା ଭଳି ଏକ ନାଟ୍ୟମାଧ୍ୟମର ଆବଶ୍ୟକତା ଉପଲବ୍ଧି କରି ଏହି ରୀତିକୁ ବ୍ରେଶ୍‌ଟ ଅବଲମ୍ବନ କରିଛନ୍ତି । ଦର୍ଶକର ନାଟ୍ୟମୋହ ଭାଙ୍ଗିବା ଲାଗି ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଉପସ୍ଥାପନ କୌଶଳ ବା ମଞ୍ଚ ଯୋଜନା ବ୍ରେଶ୍‌ଟଙ୍କ ନୂତନତ୍ୱ ବା ମୌଳିକତାର ପରିଚାୟକ । ଆଜିର ପରୀକ୍ଷା ଧର୍ମୀ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକରେ ଅପେରାର ଭୂମିକା ଏହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ।

ଓଡ଼ିଆ ଜାତି ଏକ କଳାପ୍ରାଣ ଜାତି । ଖାରବେଳଙ୍କ ରାଜତ୍ୱ କାଳରୁ (ଖ୍ରୀ: ପୂ: ୧ମ ଶତାବ୍ଦୀ) ଏ ଜାତିର ନାଟ୍ୟପ୍ରିୟତା ପ୍ରମାଣିତ । ପାରମ୍ପରିକ ନାଟ୍ୟକଳା ପ୍ରତି ଓଡ଼ିଆମାନଙ୍କର ମୋହ ଅସ୍ଥି ମଜ୍ଜାଗତ । ତେଣୁ ଏବେ ବି ଆକାଶବାଣୀ ମାଧ୍ୟମରେ ପ୍ରଚାରିତ ହେଉଥିବା ଗୀତିନାଟ୍ୟଗୁଡ଼ିକ ଯେକୌଣସି ଆଧୁନିକ ନାଟକ ଅପେକ୍ଷା ବିଶେଷଭାବେ ଆଦୃତ ହେଉଛି । ତେଣୁ ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ସାମ୍ପ୍ରତିକ ଜଗତର ଯୁଗ-ଯନ୍ତ୍ରଣାକୁ ପୁରାତନ ଅପେରା ଶୈଳୀରେ ଉପସ୍ଥାପନ କରିବା ଲାଗି ଆଗ୍ରହାନ୍ୱିତ । ଗୀତି-ନାଟ୍ୟର ସହଜ ପ୍ରକାଶନ ଭଙ୍ଗୀ ଓ ଚିତ୍ତାକର୍ଷକ ନାଟ୍ୟିକ ଉପାଦାନ ପ୍ରଥମେ ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ସୂତ୍ରଧାର ମନୋରଞ୍ଜନ ଦାସଙ୍କୁ ଆକୃଷ୍ଟ କରିଥିଲା । ତାଙ୍କର 'ବନହଂସୀ', 'ଅରଣ୍ୟ ଫସଲ' ଆଦି ବିମୂର୍ତ୍ତ ନାଟ୍ୟଗୁଡ଼ିକ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଆଶାନୁରୂପ ଗୃହୀତ ହୋଇ ନ ପାରିବାରୁ ସେ ଗୀତିନାଟ୍ୟର ଆଙ୍ଗିକକୁ ଆଂଶିକ ଭାବରେ 'ଅମୃତସ୍ୟ ପୁତ୍ରଃ'ରେ ଏବଂ ପୂର୍ଣ୍ଣତଃ 'କାଠ ଘୋଡ଼ା'ନାଟକରେ ପ୍ରବର୍ତ୍ତନ କରି ସଫଳତା ହାସଲ କଲେ । ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଏହି ଆଙ୍ଗିକ ବିଶେଷ ଆଗ୍ରହ ଓ କୌତୂହଳ ସୃଷ୍ଟି କରିଥିଲା । ଦର୍ଶକ ପୁରାତନ ଗୀତିନାଟ୍ୟ ଭିତରେ ଆଧୁନିକ ନାଟକରେ ପ୍ରତିଫଳିତ ନେତିବାଦର ସ୍ୱରୂପ ଉପଲବ୍ଧି କରିପାରିଲା । ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକର କଥାବସ୍ତୁ ଲାଗି ଯେଉଁ ଆବସର୍ଡ ନାଟ୍ୟରୀତିର ଆବଶ୍ୟକତା ଥିଲା, ତାହା ଅପେରା ରୀତି ପୂରଣ କରି ପାରିଲା ।

ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ମନୋରଞ୍ଜନଙ୍କର ଏହି ଧାରା ରମେଶ ପାଣିଗ୍ରାହୀ, ବିଜୟ ମିଶ୍ର, ରତ୍ନାକର ଚଇନି, କାର୍ତ୍ତିକ ରଥ ପ୍ରମୁଖଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଅନୁସୃତ ହୋଇଛି । କିନ୍ତୁ ଏହି ଧାରା ଯେ ବ୍ରେଶ୍‌ଟୀୟ ଏପିକ୍ ଥିଏଟର୍‌ର ଧାରା, ତାହା ନାଟ୍ୟକାର ମନୋରଞ୍ଜନ ଅନୁଭବ କରିପାରି ନ ଥିଲେ । ତାଙ୍କର କୌଣସି ନାଟକର ମୁଖବନ୍ଧରେ ଏହାର ସୂଚନା ନାହିଁ । କିନ୍ତୁ କଥାବସ୍ତୁ ଯୋଜନା ଓ ଆଙ୍ଗିକ ଉଭୟ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏପିକ୍ ଧାରାର ପରୀକ୍ଷା ପାଇଁ ସେ ପଥ ନିର୍ଦ୍ଦେଶ କରି ଦେଇଛନ୍ତି । ପ୍ରାଥମିକ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ଏ ଦିଗରେ ଯଥେଷ୍ଟ ସଫଳତା ହାସଲ କରିଛନ୍ତି କାର୍ତ୍ତିକ କୁମାର ରଥ ।

'ଅମୃତସ୍ୟ ପୁତ୍ରଃ' (୧୯୭୧) ଓ 'କାଠଘୋଡ଼ା'(୧୯୭୪) ରେ ବ୍ରେଶ୍‌ଟୀୟ ପ୍ରଭାବ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇପାରେ । ମନୋରଞ୍ଜନ ବ୍ରେଶଟଙ୍କ ଅନୁସରଣ କରୁଥିବା କଥା ଏ ଦୁଇଟି ନାଟକର ମୁଖବନ୍ଧରେ କିମ୍ବା ଅନ୍ୟତ୍ର ଉଲ୍ଲେଖ କରି ନାହାନ୍ତି । ତେଣୁ ତାଙ୍କର ଏ ଧାରା ଗ୍ରହଣ ସଚେତନ ଭାବରେ କିମ୍ବା ନିଜ ଅଜାଣତରେ ପରୋକ୍ଷ ଭାବରେ କିମ୍ବା ସ୍ୱତଃସ୍ଫୂର୍ତ୍ତି ଭାବରେ ଘଟିଛି, ତାହା ଚିନ୍ତା କରିବାର ବିଷୟ । ସଚେତନ ଭାବରେ ହୋଇଥିଲେ ସେ ଉଭୟ ବିଷୟବସ୍ତୁ ଓ ଆଙ୍ଗିକ ଦିଗରୁ ବ୍ରେଶ୍‌ଟଙ୍କ ଅନୁସରଣ କରିଥାଆନ୍ତେ । ଅନ୍ୟ ପ୍ରାଦେଶିକ **ନାଟକ** ମାଧ୍ୟମରେ ସେ ଏହି ଧାରାକୁ ଅନୁସରଣ କରିବାର ମଧ୍ୟ ପ୍ରମାଣ ମିଳୁ-ନାହିଁ । କାରଣ ସେତେବେଳକୁ ଆମର ପଡ଼ୋଶୀ ନାଟ୍ୟ ଜଗତରେ ବ୍ରେଶଟୀୟ ଧାରାର ବିଶେଷ ପ୍ରଚଳନ ଦେଖା ଦେଇନାହିଁ । ଏହା ସ୍ୱତଃସ୍ଫୂର୍ତ୍ତି ଭାବରେ ଘଟିଥିବାର ବହୁ ସମ୍ଭାବନା ରହିଛି । ପ୍ରଥମେ ସେ 'ଅମୃତସ୍ୟ ପୁତ୍ରଃ' ଓ 'କାଠ ଘୋଡ଼ା' ମୁଖବନ୍ଧରେ ଅପେରା ଭାବରେ ଆବଦ୍ଧ କଥାବସ୍ତୁ ପରିବେଷଣ କରାଗଲେ ତାହା ଆମର ସାଧାରଣ ଦର୍ଶକଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଗୃହୀତ ହୋଇପାରିବ ବୋଲି ମତ ଦେଇଛନ୍ତି । 'କାଠ ଘୋଡ଼ା' ନାଟକର ମୁଖବନ୍ଧରେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ନିଜସ୍ୱ ବକ୍ତବ୍ୟ ହେଉଛି, "ଗତ କେତେବର୍ଷ ହେଲା 'ବନହଂସୀ', 'ଅରଣ୍ୟ ଫସଲ' ଓ 'ଅମୃତସ୍ୟ ପୁତ୍ରଃ'ର ରଚନା ସମୟ ମଧ୍ୟରେ ଏଇ କଥାଟି ସବୁବେଳେ ମୋ ମନରେ ଧକ୍‌କା ଖାଉଥିଲା । 'କାଠ ଘୋଡ଼ା'ଲେଖିଲା ବେଳକୁ ମୋ ସମ୍ମୁଖରେ ପାରିପାର୍ଶ୍ୱିକ ଅବସ୍ଥା ଓ ଦର୍ଶକ ରୁଚିର ଦୁଇଟି ବିପରୀତମୁଖୀ ଚିତ୍ର ସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇ ଯାଇଥିଲା । (କାରଣ ପାରିପାର୍ଶ୍ୱିକ ଅବସ୍ଥା ଓ ଦର୍ଶକର ସମସାମୟିକ ରୁଚିକୁ ବାଦ୍ ଦେଇ ଏ ଅନ୍ୱେଷଣ ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ ।) ଏ ଚିତ୍ର ଭିତରୁ ପ୍ରଥମଟି ହେଲା, 'ଆଧୁନିକ' ନାଟକ ପାଇଁ ଦେଖା ଦେଇଥିବା ପ୍ରବଳ ଆଲୋଡ଼ନ ଓ ଦ୍ୱିଧାସୃଷ୍ଟି ହେଲା, ଅପରଟି ପାରମ୍ପରିକ (Traditional) ନାଟ୍ୟଧାରାର ପୁନରୁତ୍‌ଥାନ ପାଇଁ ଦର୍ଶକ ମନରେ ଦେଖା ଦେଇଥିବା ଉଦ୍ଦୀପିତ ଆଗ୍ରହ ।" ※

ଯୁଗ ରୁଚିର ପରିବର୍ତ୍ତନରେ ନାଟ୍ୟଧାରାର ପରିବର୍ତ୍ତନ ସ୍ୱାଭାବିକ । ପୁରାତନ ପରିପାଟୀ ବିଷୟବସ୍ତୁ ବା ଶୈଳୀର ଉପସ୍ଥାପନ ନୂତନ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ନିକଟରେ ଗ୍ରହଣୀୟ ହୋଇ ପାରେନାହିଁ । ନାଟକରେ କଥାବସ୍ତୁର ନୂତନତ୍ୱ ନାଟକୀୟ ଆକର୍ଷଣୀୟତା ସୃଷ୍ଟି

※ ମନୋରଞ୍ଜନ ଦାସ—କାଠ ଘୋଡ଼ା, କଥିତ୍ ପୃ-୬

କରିବାକୁ ସମର୍ଥ । ନୂତନ ଶୈଳୀରେ ପରିବେଷିତ ନୂତନ କଥାବସ୍ତୁ ସମ୍ବଳିତ ନାଟକ ସାଧାରଣ ଦର୍ଶକକୁ ଆକୃଷ୍ଟ କରିପାରେ । ନାଟ୍ୟକାର କେବଳ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ରୁଚି ପ୍ରତି ସଚେତନ ରହି ନାଟକରେ ନୂତନ ଧାରାର ପ୍ରବର୍ତ୍ତନ କରେ ନାହିଁ, ନୂତନତ୍ୱର ସୃଷ୍ଟି ଲାଗି ତାର ଏକ ସହଜାତ ପ୍ରେରଣା ରହିଥାଏ । ପ୍ରତ୍ୟେକ ସ୍ରଷ୍ଟା ନୂତନତାର ପୂଜାରୀ । ପ୍ରତ୍ୟେକ ନୂତନ ସୃଷ୍ଟିକୁ ଗତାନୁଗତିକ ସୃଷ୍ଟିଠାରୁ ଭିନ୍ନ କରିବା ଲାଗି ସେ ପ୍ରୟାସ କରିଥାଏ । ଉଭୟ ନାଟ୍ୟକାରର ସୃଷ୍ଟି ପ୍ରେରଣା ଓ ଦର୍ଶକର ରୁଚି ହିଁ ନାଟକ ରଚନା ଓ ପରିବେଷଣ କ୍ଷେତ୍ରରେ ନବତରଙ୍ଗର ସୃଷ୍ଟି ଲାଗି ଦାୟୀ । କେତେକ ଦର୍ଶକ ଗତାନୁଗତିକ ନାଟ୍ୟରୀତି ଓ କଥାବସ୍ତୁ ପ୍ରତି ଅନୁରକ୍ତ ଥିଲେ ମଧ୍ୟ ନାଟ୍ୟରୀତିର ବିବର୍ତ୍ତନ ଧାରାକୁ ରୋକିବାକୁ ଅସମର୍ଥ । ପାରମ୍ପରିକ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ରୁଚିତିକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରା ନ ଗଲେ ମଧ୍ୟ ସେମାନଙ୍କର ଅଭିରୁଚି ଅନୁସାରେ ନାଟ୍ୟରଚନା ଓ ପ୍ରଯୋଜନାର ଗତି ନିୟନ୍ତ୍ରିତ ହୁଏନାହିଁ । ତା' ହେଲେ ନାଟ୍ୟଶିଳ୍ପ ଏକ ସ୍ଥାଣୁ ଅବସ୍ଥାରେ ରହିଯାନ୍ତା । ଆଜି ଚଳଚ୍ଚିତ୍ର ନୂତନ ନୂତନ ପ୍ରଯୋଜନା ଦ୍ୱାରାରେ ଦ୍ରୁତ ଗତିଶୀଳ । କିନ୍ତୁ ତା ସହିତ ସମତାଳ ଦେବାକୁ ହେଲେ ଥିଏଟରକୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଏକ ଭିନ୍ନ ରୀତି ଆହରଣ କରିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ସିନେମାରେ ଯେପରି ସ୍ୱାଭାବିକତା (naturalism) ପ୍ରଦର୍ଶନର ପ୍ରଚେଷ୍ଟା ଥାଏ, ତାହା ଥିଏଟରରେ ଅସମ୍ଭବ । ଥିଏଟର୍ ତାର ଇଲ୍ୟୁଜନ ଭିତର ଦେଇ ବି ସିନେମାର ସମକକ୍ଷ ହୋଇପାରିବ ନାହିଁ । ତେଣୁ ସେ ସିନେମାର ଅନୁକୃତି ଛାଡ଼ିଦେଇ ନୂତନ ପନ୍ଥା ଗ୍ରହଣ କରିବ । ଆଧୁନିକ କାଳରେ ସିନେମାର ଅନୁସରଣରେ ନାଟକ ରଚନା ଓ ପ୍ରଯୋଜନା ଲାଗି ଯେଉଁ ଅପଚେଷ୍ଟା କରାଯାଇଛି, ସେଠାରେ ନାଟ୍ୟଶିଳ୍ପର ଉନ୍ନତି ସମ୍ଭବ ହୋଇନାହିଁ । ଏହାର ଉଦାହରଣ ହେଉଛି, ଆମ ଓଡ଼ିଶାର ମୃତ ବା ମୃତପ୍ରାୟ ପେଶାଦାର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚମାନ । ସିନେମା ଆଙ୍ଗିକରେ ପାରମ୍ପରିକ ନାଟକ ପରିବେଷଣ କରିବା ଫଳରେ ଦର୍ଶକ ମନରେ କୌଣସି ଆଲୋଡ଼ନ ସୃଷ୍ଟି କରିବାକୁ ଏଗୁଡ଼ିକ ସମର୍ଥ ହେଲନାହିଁ । ଆଜିର ଲୋକେ ସବୁକ୍ଷେତ୍ରରେ ନୂତନତ୍ୱର ସମ୍ପର୍କରେ ଆସୁଥିଲା ବେଳେ, ନାଟ୍ୟ ଜଗତରେ ସେହି ନୂତନତ୍ୱର ଆଶା ନ କରିବେ କିପରି ? ପେଶାଦାର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଗୁଡ଼ିକର ସ୍ଥାଣୁତ୍ୱରୁ ପାରମ୍ପରିକ ନାଟକ ପ୍ରତି ଆଧୁନିକ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ଅନାଗ୍ରହ ସ୍ପଷ୍ଟ । ତେଣୁ ଗତାନୁଗତିକ ଓ ଆଧୁନିକ ଉଭୟ ଦର୍ଶକଙ୍କୁ ସନ୍ତୁଷ୍ଟ କଲାଭଳି ଏକ ମଧ୍ୟବର୍ତ୍ତୀ ପନ୍ଥାର ଉଦ୍ଭାବନ ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ ହୋଇପଡ଼ିଥିଲା । ଏହି ନୂତନ ପନ୍ଥାର ଉଦ୍ଭାବକ ଭାବରେ ନାଟ୍ୟକାର ମନୋରଞ୍ଜନ ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ସମ୍ମାନିତ ।

ନୂତନ ରୀତି ପ୍ରବର୍ତ୍ତନ ମୂଳରେ ନାଟ୍ୟକାର ମନୋରଞ୍ଜନଙ୍କ ମାନସିକତା ଅନୁସନ୍ଧାନର ବିଷୟ । ମନୋରଞ୍ଜନ ଆଧୁନିକ ମଣିଷର ଯୁଗଯନ୍ତ୍ରଣାକୁ ରୂପାୟିତ କରିବା ଲାଗି ନବାଗତ ଉଦ୍ଭଟ ଶୈଳୀର ଅବଲମ୍ବନ କରିଛନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ଉଦ୍ଭଟ ଶୈଳୀରେ ଆଧୁନିକ ମଣିଷର ଉଦ୍ଭଟ ସ୍ଥିତିକୁ ଉପସ୍ଥାପନ କରାଗଲା ବେଳେ ପାରମ୍ପରିକ ଦର୍ଶକ ନିକଟରେ ତାହା ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଦୁର୍ବୋଧ ହୋଇଉଠିବ । ନୂତନ କଥାବସ୍ତୁର ଅଭାବରେ

ନାଟକ କଦାପି ଗତିଶୀଳ ବା ଯୁଗରୁଚିସମ୍ମତ ହୋଇପାରିବ ନାହିଁ । ତେଣୁ ସେ କଥାବସ୍ତୁକୁ ଯୁଗରୁଚିସମ୍ମତ କରି, ପରିବେଷଣ ଶୈଳୀକୁ କେବଳ ପରମ୍ପରାରୁ ଆହରଣ କରିଛନ୍ତି । ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ ଲାଗି ଏକ ଉଦ୍ଭଟ ଶୈଳୀ ଆବଶ୍ୟକ । ଆମର ପ୍ରାଚୀନ ଗୀତିନାଟ୍ୟର ଶୈଳୀ ଏକ ପ୍ରକାର ଉଦ୍ଭଟ ଶୈଳୀ । ଗଦ୍ୟ-ବଚନିକା ସହିତ ସମଅର୍ଥଦ୍ୟୋତକ ପଦ୍ୟ-ବଚନିକା; ଅବାସ୍ତବ ଘଟଣା, ଉଦ୍ଭଟ ଚରିତ୍ରର ଉପସ୍ଥାପନ ଆଦିରେ ବାସ୍ତବତା ବା ସ୍ୱାଭାବିକତାର ସ୍ୱରୂପ ଅନୁସନ୍ଧାନ କରିବା ନିରର୍ଥକ । କିନ୍ତୁ ଏହା ଅନେକ ଦିନ ଧରି ଆମ ନାଟ୍ୟ ଜଗତରୁ ଅନ୍ତର୍ହିତ ହୋଇଯାଇ ଥିବାରୁ ପରମ୍ପରାବଶତଃ ଏଥିପ୍ରତି ଏକ ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ମୋହ ରହି ଆସିଛି । ବେତାର ପ୍ରସାରିତ ଗୀତିନାଟ୍ୟର ଜନପ୍ରିୟତା ନିଜେ ଆକାଶବାଣୀ, କଟକ ନାଟ୍ୟ ବିଭାଗର ପ୍ରଯୋଜକ ଭାବରେ ମନୋରଞ୍ଜନ ଅନୁଭବ କରିପାରିଛନ୍ତି । ତେଣୁ ଆଧୁନିକ ନାଟକ ପାଇଁ ଏପରି ଏକ ଆଙ୍ଗିକ ଯଥାର୍ଥ ବୋଲି ସେ ହୃଦୟଙ୍ଗମ କରିଛନ୍ତି ।

ମନୋରଞ୍ଜନ ଗୀତିନାଟ୍ୟର ଆଙ୍ଗିକକୁ ପୂର୍ଣ୍ଣ ଭାବରେ ବ୍ୟବହାର କରିଛନ୍ତି କହିଲେ ଭୁଲ ହେବ । ଦରକାର ସ୍ଥଳରେ ଗୀତିନାଟ୍ୟଧର୍ମୀ ସଙ୍ଗୀତ ସଂଯୋଜନା କରିଛନ୍ତି କେବଳ । ନାଟକରେ ସୂତ୍ରଧାର ଭୂମିକାର ଅବତାରଣା ସଂସ୍କୃତ ନାଟ୍ୟରୀତିର ଅନୁସରଣରେ କରାଯାଇଛି । ସଂସ୍କୃତ ନାଟକର ସୂତ୍ରଧାର କେବଳ ପ୍ରସ୍ତାବନା ଦୃଶ୍ୟରେ ଉପସ୍ଥିତ ହୋଇ ନାଟକର ସୂଚନା ପ୍ରଦାନ କରେ; କିନ୍ତୁ ମନୋରଞ୍ଜନଙ୍କ ସୂତ୍ରଧାର ଯାହାର ଦ୍ୱାରୀ ବା ନସ୍ୟକ ଚରିତ୍ର ଭଳି ବିଭିନ୍ନ ସ୍ଥାନରେ ଉପସ୍ଥିତ ହୋଇ ପରିସ୍ଥିତିକୁ ବୁଝାଇ ଦେଉଛି । ଏହା ଫଳରେ ନାଟ୍ୟୋତ୍କଣ୍ଠା ହ୍ରାସ ପାଇବାର ସମ୍ଭାବନା ଅଛି; କିନ୍ତୁ ଦର୍ଶକ ସମସ୍ୟାଟି ବିଶେଷ ଭାବେ ହୃଦୟଙ୍ଗମ କରିପାରୁଛି । ଗତାନୁଗତିକ ନାଟକରେ ଯେପରି ଦର୍ଶକ ନାଟ୍ୟ ମୋହରେ ଭାସିଯାଏ, ନାଟକରେ ଉପସ୍ଥାପିତ ପ୍ରକୃତ ସମସ୍ୟାଟିକୁ ଭୁଲିଯାଏ, ଏଥିରେ ସେପରି ଘଟିବାର ସମ୍ଭାବନା ନାହିଁ । କାରଣ ସୂତ୍ରଧାର ନାଟକର ବହୁ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ସିଚୁଏସନ୍ (ପରିସ୍ଥିତି ବା ଘଟଣା) ରେ ଉପସ୍ଥିତ ହୋଇଛି । ଦୀର୍ଘ ସଲାପ ଓ ଗୀତିନାଟ୍ୟୋଚିତ ସଙ୍ଗୀତ ମାଧ୍ୟମରେ ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସମସ୍ୟାକୁ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରୁଛି । ଏହି ରୀତିର ଆଂଶିକ ପ୍ରୟୋଗ 'ଅମୃତସ୍ୟ ପୁତ୍ରାଃ'ରେ ଲକ୍ଷ୍ୟଣୀୟ । 'ଅମୃତସ୍ୟ ପୁତ୍ରାଃ'ରେ ନୂତନ ଶୈଳୀ ସାଧାରଣ ଦର୍ଶକଙ୍କଦ୍ୱାରା ଗୃହୀତ ହେବା ଫଳରେ ନାଟ୍ୟକାର 'କାଠ ଘୋଡ଼ା'ରେ ଏହି ଶୈଳୀର ପୂର୍ଣ୍ଣ ବିକାଶ ଲାଗି ସଚେଷ୍ଟ ହୋଇଛନ୍ତି । ନୂତନ ଆଙ୍ଗିକର ପ୍ରୟୋଗ ଦୃଷ୍ଟିରୁ 'କାଠ ଘୋଡ଼ା' ଏହାର ପୂର୍ବବର୍ତ୍ତୀ ସମସ୍ତ ନାଟକଠାରୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଭିନ୍ନ । ମନୋରଞ୍ଜନଙ୍କ ପ୍ରବର୍ତ୍ତିତ ଏହି ଶୈଳୀର ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ଆମେ ବ୍ରେଶ୍‌ଟୀୟ ଥିଏଟର୍‌ର ଆଙ୍ଗିକରେ ଦେଖିବାକୁ ପାଉ । ବ୍ରେଶ୍‌ଟଙ୍କ ନାଟକରେ ଦର୍ଶକର ନାଟ୍ୟମୋହ ଭାଙ୍ଗିବା ପାଇଁ ଯେପରି ଘୋଷଣାକାରୀ ଚରିତ୍ରର ଉପସ୍ଥାପନ କରାଯାଇଛି, ଏଥିରେ ସେହିପରି ସୂତ୍ରଧାର ଚରିତ୍ର ଉପସ୍ଥାପିତ । ସୂତ୍ରଧାର ନାଟକର ମୂଳରୁ ଶେଷ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ବିଭିନ୍ନ ସ୍ଥାନରେ ଉପସ୍ଥିତ ହୋଇ ଘଟଣାର ପ୍ରବାହ ଓ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ପ୍ରତି ଏପିକ୍ ରୀତିରେ

ଦର୍ଶକଙ୍କୁ ସଚେତନ କରାଉଛି । ବ୍ରେଶ୍‌ଟଙ୍କ ଥିଏଟରର ଅପେରା ଅନୁକୃତିରେ ବହୁ ସଙ୍ଗୀତ ପ୍ରୟୋଗ ଏବଂ ମଞ୍ଚମାୟାଠାରୁ ଦର୍ଶକର ବିଚ୍ଛିନ୍ନୀକରଣର ସ୍ୱରୂପ ଏହି ନାଟକରେ ଉପଲବ୍ଧ । ଅଭିନୟ ଦେଖୁଥିବା ବେଳେ ଦର୍ଶକ ମଞ୍ଚ ଉପରେ ହେଉଥିବା ଅଭିନୟକୁ ସତ୍ୟ ବୋଲି ଧରିନିଏ । ଏହିପରି ମଞ୍ଚ ସହିତ ସୃଷ୍ଟି ହେଉଥିବା ଏକାତ୍ମବୋଧକୁ ଭାଙ୍ଗି ଦର୍ଶକଙ୍କୁ ପ୍ରତି ମୁହୂର୍ତ୍ତରେ ନାଟକର ଘଟଣା ଓ ସମସ୍ୟା ପ୍ରତି ସଚେତନ କରିରଖିବା ବ୍ରେଶ୍‌ଟୀୟ ନାଟ୍ୟରୀତିର ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ । କେବଳ ଆଙ୍ଗିକ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଦେଖିଲେ 'କାଠଘୋଡ଼ା' ଏକ ସଫଳ ବ୍ରେଶ୍‌ଟୀୟ ରୀତିର ନାଟକ ବା ଏପିକ୍ ଥିଏଟର୍ । ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଏହି ନାଟକର ଆରମ୍ଭରେ ମଞ୍ଚ ଉପରକୁ ଆସି ନାଟକର କଥାବସ୍ତୁର ସୂଚନା ଦେବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ସମସ୍ୟାଟିର ପ୍ରକୃତ ଗୁରୁତ୍ୱ ସମ୍ପର୍କରେ ଇଙ୍ଗିତ କରିଛନ୍ତି । ଏହାପରେ ଆହୁରି ସାତଥର ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କର ଆବିର୍ଭାବ । ସେ କେତେବେଳେ ଘଟଣାର ବିଶ୍ଳେଷଣ ଗଦ୍ୟବଚନିକା ଓ ସଙ୍ଗୀତ ମାଧ୍ୟମରେ କରୁଛନ୍ତି ତ ପୁଣି କେତେବେଳେ ପୀତାମ୍ବର, ଦୀପା, ଅରୁଣ, ଶିଖାଙ୍କ ସହିତ କଥାବାର୍ତ୍ତା ମାଧ୍ୟମରେ ଘଟଣାଟିକୁ ବୁଝାଉଛନ୍ତି, ପୁଣି ଆବଶ୍ୟକ ସ୍ଥଳେ ନିଜର ମନ୍ତବ୍ୟ ପ୍ରକାଶ କରୁଛନ୍ତି । ଏଥିରେ ଗୀତିନାଟ୍ୟ ଧରଣର ନଅଟି ଗୀତ ସଂଯୋଜିତ । ଏହି ଗୀତଗୁଡ଼ିକ ସମସ୍ୟା ସଚେତନ କରାଇବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଦର୍ଶକଙ୍କୁ ନାଟ୍ୟ ମୋହଠାରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ କରାଇବାରେ ସହାୟକ । ନାଟକର ଶେଷରେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କର ଗୋଟିଏ ଗୀତ ମାଧ୍ୟମରେ ନାଟକର ମୌଳିକ ଭାବନାଟି ଅଭିବ୍ୟକ୍ତ । ନାଟକର ଆରମ୍ଭରେ ଆସି ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଯେଉଁ ଯୁଗ ଯନ୍ତ୍ରଣାର ସୂଚନା ଦେଇ ଯାଇଛନ୍ତି, ନାଟକର ଶେଷରେ ତାର ସ୍ୱରୂପ ଅବବୋଧ କରାଇବାରେ ସହାୟତା କରିଛନ୍ତି । ପ୍ରଥମରୁ ସୂତ୍ରଧାର ଘୋଷଣା କରିଛନ୍ତି, "ସ୍ତ୍ରୀ ହୋଇଥିଲେ ପୁରୁଷକୁ ବା ପୁରୁଷ ହୋଇଥିଲେ ସ୍ତ୍ରୀକୁ ଯନ୍ତ୍ରଣା ଦେବା କ'ଣ ଆପଣ ଜାଣି ନାହାନ୍ତି ? ତା ହେଲେ ଚାଲନ୍ତୁ ଦେଖିବା ଯନ୍ତ୍ରଣା କିପରି ଦିଆଯାଏ ବା ଦିଆଯାଇପାରେ !" ଶେଷରେ ଘଟଣାଟିର ପରିସମାପ୍ତି ଟାଣିବାକୁ ଯାଇ କହିଛନ୍ତି—"ମୁକ୍ତ ହୋଇ ମଧ୍ୟ ସେମାନେ ମୁକ୍ତି ପାଇପାରିଲେ ନାହିଁ । × × × ତାରି ଭିତରେ ଘଣ୍ଟା ପେଲୁଥାରେ କାଠ ଘୋଡ଼ା ତୁରେ ନିଶି ଦିବସ ।"

ମନୋରଞ୍ଜନଙ୍କ 'ଅବବାହିକାର ସ୍ୱପ୍ନ'ରେ ବ୍ରେଶ୍‌ଟୀୟ ରୀତିରେ ବିଭିନ୍ନ ପାତ୍ର-ପାତ୍ରୀ ଆତ୍ମ ପରିଚୟ ପ୍ରଦାନ କରିଛନ୍ତି । ଅବଶ୍ୟ ଆମର ପ୍ରାଚୀନ ଗୀତିନାଟ୍ୟରେ ଚରିତ୍ର ନିଜର ପରିଚୟ ଦେଇ ମଞ୍ଚରେ ପ୍ରବେଶ କରିବାର ନିୟମ ଥିଲା । 'କାଠ ଘୋଡ଼ା'ରେ ଏପିକ୍ ଥିଏଟର ଶୈଳୀ ଅନୁସୃତ । ସୂତ୍ରଧାରି ଯେପରି ଏ ନାଟକର ମୁଖ୍ୟ ଚରିତ୍ର । ସେ ଗୋଟିଏ ଘଟଣାକୁ ବର୍ଣ୍ଣନା କରି ଚାଲିଛି । ସେ ଘଟଣାକୁ ଉପସ୍ଥାପିତ କରିବା ପାଇଁ ଆବଶ୍ୟକୀୟ ପାତ୍ରପାତ୍ରୀ କେବଳ ମଞ୍ଚ ଉପରକୁ ଆସୁଛନ୍ତି । କିନ୍ତୁ କଥାବସ୍ତୁ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ବିଚାର କଲେ ଏଥିରେ 'ଅମୃତସ୍ୟ ପୁତ୍ର'ର ବାସ୍ତବବାଦୀ ବୈପ୍ଳବିକ ଆହ୍ୱାନ ନାହିଁ । ଏଥିରେ ଏପିକ୍ ନାଟକର ବୈଜ୍ଞାନିକ ବସ୍ତୁ ଯୋଜନାର ଅଭାବ ପରିଦୃଷ୍ଟ । ତେଣୁ ମନୋରଞ୍ଜନ ଏହି ଶୈଳୀକୁ ସଚେତନ ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି ବୋଲି ଅନୁମିତ ହୁଏ-

ନାହିଁ । ଓଡ଼ିଆ ଗୀତିନାଟ୍ୟ, ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଜଗତର ଆବସର୍ଡ୍ ଡ୍ରାମା ଓ ସଂସ୍କୃତ ନାଟକର ଶୈଳୀର ସମନ୍ୱୟରେ ଏକ ବିଚିତ୍ର ନାଟ୍ୟସୃଷ୍ଟି ଉପସ୍ଥାପନ ଦ୍ୱାରା ଓଡ଼ିଶାର ନାଟ୍ୟ-ପ୍ରେମୀମାନଙ୍କୁ ଚମତ୍କୃତ କରାଇବାର ପ୍ରୟାସ ଏଥିରେ ନିହିତ । କିନ୍ତୁ ନାଟକଟିର ଆଙ୍ଗିକରେ ଲକ୍ଷିତ ଏପିକ୍ ଥିଏଟରର ସାମଞ୍ଜସ୍ୟକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରିହେବ ନାହିଁ ।

ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ବ୍ରେଶ୍ଟଙ୍କ ଏପିକ୍ ଥିଏଟରର ସଚେତନ ଅନୁସରଣ କରିଛନ୍ତି କାର୍ତ୍ତିକ ରଥ । କାର୍ତ୍ତିକ ରଥ ପ୍ରୟୋଗବାଦୀ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ବୟସରେ ସର୍ବକନିଷ୍ଠ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ସୃଷ୍ଟିର ବିପୁଳତା ଓ ନୂତନତା ଯୋଗୁଁ ଖ୍ୟାତିମାନ୍ । ସେ ଉଭୟ ଆଙ୍ଗିକ ଓ ଆତ୍ମିକ ପ୍ରୟୋଗରେ ବ୍ରେଶ୍ଟଙ୍କ ନାଟ୍ୟାଭିମୁଖ୍ୟକୁ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କର 'ବହ୍ନିମାନ୍','ଈଶ୍ୱର ଜଣେ ଯୁବକ','ଚାଇନା ଘୋଡ଼ା' ଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଆଲୋଚ୍ୟ ।

ଯୁଗ ଯୁଗ ଧରି ଚାଲି ଆସିଥିବା ଶ୍ରେଣୀ ସଂଘର୍ଷର ଧାରାବାହିକ ଚିତ୍ର 'ବହ୍ନିମାନ୍' ନାଟକରେ ଚାରିଟି ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ଉପସ୍ଥାପିତ । ପ୍ରଥମ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ରାଜା ସହିତ ପ୍ରଜାର, ଦ୍ୱିତୀୟ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ଜମିଦାର ସହିତ ପ୍ରଜାର, ତୃତୀୟ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ପୁଞ୍ଜିପତି ସହିତ ଶ୍ରମିକର, ଚତୁର୍ଥ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ଯନ୍ତ୍ରକାର ସହିତ ସାଧାରଣ ମଣିଷର ସଂଘର୍ଷ ମାଧ୍ୟମରେ ପ୍ରାଚୀନ, ମଧ୍ୟଯୁଗୀୟ ଓ ଆଧୁନିକ ସମାଜର ଶ୍ରେଣୀଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ସୂଚିତ । ସବୁ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଜଣଶକ୍ତି ସହିତ ଗଣଶକ୍ତିର ସଂଗ୍ରାମ ଅନିବାର୍ଯ୍ୟ ହୋଇ ଉଠିଛି । ବୁର୍ଜୁୟା ଶକ୍ତି ପ୍ରୋଲଟେରିଏଟ୍ ଶକ୍ତିକୁ ବାରମ୍ବାର ଦମନ କରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରି ମଧ୍ୟ କୌଣସି ଯୁଗରେ ସଫଳ ହୋଇପାରି ନାହିଁ । ପ୍ରଥମ ଅଧ୍ୟାୟ ଶେଷରେ ଭଦ୍ର ବନ୍ଦୀ ହେବା ପରେ ମଧ୍ୟ ସଦମ୍ଭ ଘୋଷଣା କରିଛି—"ଦେଇ ମୋତେ ମୃତ୍ୟୁଦଣ୍ଡ ହୁଏତ ଗଳାରୁଦ୍ଧ କରିବ ମୋର ପ୍ରତିବାଦ । କିନ୍ତୁ ଆସନ୍ନାକାଳି ପ୍ରତିବାଦର ଘନଘନ ପ୍ରତିଧ୍ୱନି ତୁମ୍ଭକୁ କରିବ ଅସ୍ଥିର । ଶାନ୍ତିରେ ଆଉ ନ ପାରିବ ବଞ୍ଚି । ତୁମ୍ଭ ସାମ୍ରାଜ୍ୟ, ସିଂହାସନ ଭାଙ୍ଗିବ ଅଚିରେ । ସେଥି ସ୍ଥାନେ ଜନ୍ମ ନେବ ଏକ ସୁଖ ସନ୍ତୋଷପୂର୍ଣ୍ଣ ପ୍ରଜାଗଣଙ୍କ ସର୍ବ ଆସନ ।" ଏହି ସ୍ୱର ପୁନର୍ବାର ପ୍ରତିଧ୍ୱନିତ ହୋଇଛି ଦ୍ୱିତୀୟ ଅଧ୍ୟାୟରେ ଭଦ୍ରର ଶେଷ ସଂଳାପରେ ଅନୁରୂପ ପରିସ୍ଥିତିରେ । ତୃତୀୟ ଅଧ୍ୟାୟରେ ମିହିରର ସଂଳାପରେ ପୁଞ୍ଜିପତିର ଶୋଷଣ ଅତ୍ୟାଚାର ବିରୁଦ୍ଧରେ ଚେତାବନୀ ଉଲ୍ଲେଖନୀୟ । "ଏଇ ମେହେନତି ମଣିଷ ହିଁ ହେବେ ଏ ଦେଶର ଶିଳ୍ପ କାରଖାନାର ସର୍ବମୟ କର୍ତ୍ତା ।" ଏଇଟି ପ୍ରକାଶ ପାଇଛି ଗଣ ବିଜୟର ସୂଚନା । ଶେଷ ଅଧ୍ୟାୟରେ ଯନ୍ତ୍ରକାର ଗଣଶକ୍ତି ନିକଟରେ ପରାଜୟ ସ୍ୱୀକାର କରିଛନ୍ତି । ଗଣଶକ୍ତି ଚିତ୍କାର କରିଉଠିଛି—'ଆମ୍ଭେ ଏକ ଆମେ ସମାନ' । ଯୁଗ ଯୁଗ ଧରି ଲାଗି ରହିଥିବା ଶ୍ରେଣୀ ସଂଘର୍ଷର ପରିଣତିରେ ହୁଏ ଗଣଶକ୍ତିର ବିଜୟ । ଥେସିସ୍ ଓ ଆଣ୍ଟି ଥେସିସ୍ ର ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱରୁ ଆସିଛି ସିନ୍ଥେସିସ ବା ସମନ୍ୱୟ । ନାଟକର ସର୍ବଶେଷରେ ଉପସଂହାର ଟଣା-ଯାଇଛି ସମାଜବାଦର ଧ୍ୱନିରେ । ଏକ ସୁଖବୋଧ୍ୟ ଓ ମନୋରଞ୍ଜନଧର୍ମୀ ଶୈଳୀରେ ଦ୍ୱାନ୍ଦ୍ୱିକ ବସ୍ତୁବାଦ ଏ ନାଟକଟିରେ ପ୍ରକାଶିତ । ସମାଜ ଓ ମଣିଷ ସମ୍ପର୍କରେ ଯେଉଁ

ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ପ୍ରଚଳିତ, ଯେଉଁ ପ୍ରଥାବନ୍ଧ ସ୍ୱାର୍ଥସିଦ୍ଧ ଆମ ନିକଟରେ ସଂସ୍କାରବର୍ଜିତ ଅଖଣ୍ଡନୀୟ ଭାବରେ ଚିହ୍ନିତ, ସେଗୁଡ଼ିକୁ ନୂତନ ମୂଲ୍ୟବୋଧରୁ ବିଚାର କରାଯାଇଛି । ସମାଜରେ ଥିବା ସ୍ୱବିରୋଧ ବା ଦ୍ୱୈତଭାବ, ଅସଙ୍ଗତି ଉପରେ ଆଲୋକପାତ ସୁସ୍ପଷ୍ଟ । ଜୀବନ ଓ ଘଟଣାର ବିନ୍ୟାସରେ ଏକ ଶ୍ରେଣୀହୀନ, ଶୋଷଣହୀନ ସମାଜ ପ୍ରତିଷ୍ଠାର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ନିହିତ । ଶୋଷକ ଓ ଶୋଷିତ, ଶାସକ ଓ ଶାସିତ ମଧ୍ୟରେ ଥିବା ବିରୋଧ ଓ ତାର ପରିଣତି ସାମ୍ପ୍ରତିକ ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ବସ୍ତୁବାଦ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଉପସ୍ଥାପିତ । ବେଶ୍‌ଟଙ୍କ ନାଟକର କଥାବସ୍ତୁ ନିର୍ମାଣରେ ମୁଖ୍ୟତଃ ମାର୍କସଙ୍କ ଦ୍ୱାନ୍ଦ୍ୱିକ ବସ୍ତୁବାଦର ପ୍ରୟୋଗ ପରିଲକ୍ଷିତ । ସେଇ ଦ୍ୱାନ୍ଦ୍ୱିକ ବସ୍ତୁବାଦର ଆହ୍ୱାନ ଆଜି ଭାରତୀୟ ନାଟ୍ୟ ଜଗତକୁ ଆଲୋଡ଼ିତ କରିଛି । କାର୍ତ୍ତିକ ରଥ ସାପ୍ରତିକ ଗଣନାଟ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନର ଜଣେ ସଚେତନ ପୁରୋଧା । 'ଈଶ୍ୱର ଜଣେ ଯୁବକ' ନାଟକରେ ସାମ୍ପ୍ରତିକ ପ୍ରଥାନୁସୃତ ସାମାଜିକ ବିଧି-ବ୍ୟବସ୍ଥା ଦ୍ୱାରା ପିଷ୍ଟ ଯୁବକର ଅସହାୟତା ଓ ଲକ୍ଷ୍ୟହୀନତାର ଏକ ମର୍ମନ୍ତୁଦ ଚିତ୍ର ଉପସ୍ଥାପିତ । ସମାଜ ବିରୁଦ୍ଧରେ ସଂଗ୍ରାମ କରିବା ଲାଗି ଆଜିର ଯୁବକର ସମସ୍ତ ପ୍ରଚେଷ୍ଟା ବ୍ୟର୍ଥ ହୋଇ ଯାଉଛି । ତଥାପି ସେ ସଂଗ୍ରାମ କରି ଚାଲିଛି । ଏଇ ନିରବଚ୍ଛିନ୍ନ ସଂଗ୍ରାମରେ ସେ ସେ ଦିନେ ବିଜୟୀ ହୋଇ ଉଠିବ ଏବଂ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ପରମ୍ପରାକୁ କବର ଦେଇ ପାରିବ, ଏ ବିଶ୍ୱାସ ତାର ଅଛି । ସବୁ କ୍ଷେତ୍ରରେ ପରାଜୟ ବରଣ କରି ମଧ୍ୟ ଯୁବକ ଜୀବନ କ୍ଷେତ୍ରରୁ ପଳାୟନ କରିନାହିଁ । ଶେଷ ମୁହୂର୍ତ୍ତରେ ତା ମୁହଁରୁ ଶୁଣାଯାଇଛି ବୈପ୍ଳବିକ ଆଗ୍ନେୟ ପ୍ରତିଜ୍ଞା—"ମୁଁ ଏକ ସମୃଦ୍ଧ ପୃଥିବୀ ସୃଷ୍ଟି କରିବ । ଭିନ୍ନ ଏକ ସୁସ୍ଥ ସମାଜ ଗଠନ କରିବ । × × ଏକ ସୁନ୍ଦର ମଣିଷର ଜନ୍ମ ପାଇଁ । × × ମୁଁ ସଂଗ୍ରାମ କରିବ, ସଂଗ୍ରାମ କରିବ ।" ସମାଧାନର ପନ୍ଥା ବା ସମାଜ ପରିବର୍ତ୍ତନର ଅସ୍ତ୍ର ହେଉଛି ଏହି ସଂଗ୍ରାମ, ଗଣ ସଂଗ୍ରାମ । ପୂର୍ବବର୍ତ୍ତୀ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ କେବଳ ସମସ୍ୟା ଗୁଡ଼ିକ ଉପସ୍ଥାପିତ କରିଯାଇଛନ୍ତି ବା କେତେକ ସ୍ଥାନରେ ସମସ୍ୟାର ବିଶ୍ଳେଷଣ ମାତ୍ର କରିଛନ୍ତି । କିନ୍ତୁ କାର୍ତ୍ତିକ ରଥଙ୍କ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକରେ ସମାଜ ପରିବର୍ତ୍ତନର ସ୍ପଷ୍ଟ ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ରହିଛି । ସାମ୍ପ୍ରତିକ ଜଗତର ସୀମାହୀନ ନୈରାଶ୍ୟବୋଧ ଭିତରେ ଆଶାବାଦର ସୂଚନା ଦେଇ ଏକ ନୂତନ ଜଗତ ଗଢ଼ି ତୋଳିବାର ଅନୁପ୍ରେରଣା ଏଗୁଡ଼ିକରେ ଯଥେଷ୍ଟ । 'ଚଇତି ଘୋଡ଼ା' ନାଟକରେ ଗୋଟିଏ ଶିଶୁ ଚରିତ୍ର ମାଧ୍ୟମରେ ଶୋଷକ ଓ ଶୋଷିତ ସମାଜର ଚିତ୍ର ଉପସ୍ଥାପିତ । ଆଜିର ସମାଜରେ କେବଳ ସାଧାରଣ ମଣିଷ ନୁହେଁ, ଶିଶୁ ମଧ୍ୟ ନିର୍ମମ ଶୋଷଣର ସମ୍ମୁଖୀନ । ଶିଶୁର ବିକାଶ ପଥରେ ଘୋର ଅନ୍ତରାୟ ଭାବରେ ଠିଆ ହୁଅନ୍ତି ନୀତି ପ୍ରବକ୍ତା ସମାଜପତିମାନେ । ସେମାନଙ୍କର ପ୍ରକୃତ ସ୍ୱରୂପ ଉଦ୍‌ଘାଟନ କରିବାକୁ ଯାଇ ନାଟ୍ୟକାର ସୂତ୍ରଧାର ମୁଖରେ ଶୁଣାଇଛନ୍ତି—"ମଣିଷ କେବେ ହେଲେ ଅନାଥ ହୋଇ ଜନ୍ମ ହୋଇ ନ ଥାଏ । କେହି କେବେହେଲେ ଗରିବ ନିଃସ୍ୱ ହୋଇ ଜନ୍ମ ନେଇ ନ ଥାଏ । ଏଇ ସମାଜ ଏଇ ଶ୍ରୀମନ୍ତ ପଞ୍ଚନାୟକମାନେ ହିଁ ତାକୁ ଅନାଥ କରି ଦେଇଥାନ୍ତି, ଗରିବ ନିଃସ୍ୱ କରି ଦେଇଥାନ୍ତି । ସେଇ ଅଭିଶପ୍ତ ଜୀବନ, ସେଇ ଯନ୍ତ୍ରଣାକୁ ନେଇ ବଞ୍ଚି ରହିବାକୁ ବାଧ୍ୟ କରିଥାନ୍ତି ।" ଏ ନାଟକଟିର ସମାଧାନ ବା ଚରିତ୍ର

ପରିବର୍ତ୍ତନର ସ୍ୱରୂପ ବିଶେଷ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ । ଏଇ ଦୁନିଆକୁ ମାନବିକତାର ଆଲୋକରେ ଭରି ଦେବା ଲାଗି ଲେଖକଙ୍କର ଆହ୍ୱାନ ନାଟକଟିର ମୂଳ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ଭାବରେ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତ । ସମାଜର ଅନ୍ଧକାର ଦିଗଟି ଉପରେ ଆଲୋକପାତ କରି ନୂତନ ସାମାଜିକ ସ୍ଥିତି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ସାମ୍ପ୍ରତିକ ମଣିଷକୁ ନୂତନ ଭାବରେ ବଞ୍ଚି ରହିବାର ବୈପ୍ଳବିକ ଅନୁପ୍ରେରଣା ଶ୍ରୀ ରଥଙ୍କ ନାଟକଗୁଡ଼ିକର ବିଶେଷତ୍ୱ । ରିଅଲିଜମ୍‌ର ସଫଳ ପ୍ରୟୋଗ ଉପରୋକ୍ତ ନାଟକଗୁଡ଼ିକରେ ଲକ୍ଷ୍ୟଣୀୟ ।

ଉପରୋକ୍ତ ତିନୋଟି ନାଟକ କେବଳ ବିଷୟବସ୍ତୁ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ନୁହେଁ, ଆଙ୍ଗିକ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ମଧ୍ୟ ବ୍ରେଶ୍‌ଟୀୟ ଥିଏଟର୍‌ର ଅନୁଗାମୀ । ନାଟକଗୁଡ଼ିକରେ ବିଷୟବସ୍ତୁ ବା ଉପସ୍ଥାପିତ ସମସ୍ୟା ପ୍ରତି ଦର୍ଶକଙ୍କୁ ବିଶେଷ ଭାବରେ ସଚେତନ କରାଇବା ପାଇଁ ସୂତ୍ରଧାର ଭୂମିକାର ଅବତାରଣା । ସୂତ୍ରଧାର ବାରମ୍ବାର ନାଟକର ଘଟଣାପ୍ରବାହ ଭିତରକୁ ପଶି ଆସି ଘଟଣାଟିକୁ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରୁଛି । ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ଆଗରେ ବାସ୍ତବ ସମସ୍ୟାଟି ତୋଳି ଧରୁଛି । 'ବର୍ତ୍ତମାନ' ନାଟକରେ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଅଧ୍ୟାୟର ଆରମ୍ଭରେ ସୂତ୍ରଧାର ପ୍ରବେଶ କରୁଛି ଏବଂ ଗୀତିନାଟ୍ୟୋଚିତ ସଙ୍ଗୀତ ମାଧ୍ୟମରେ ସେହି ଅଧ୍ୟାୟର ନାଟ୍ୟ-କାହାଣୀର ସୂଚନା ଦେଇଯାଉଛି । ଏହା ଫଳରେ ମୂଳରୁ ଦର୍ଶକର ଘଟଣା ସମ୍ପର୍କରେ ଯଥେଷ୍ଟ ସଚେତନତା ସୃଷ୍ଟି ହୋଇପାରୁଛି । ଏଠାରେ ସୂତ୍ରଧାର କିନ୍ତୁ ଘଟଣା ସହିତ ଜଡ଼ିତ ନୁହେ । ଦର୍ଶକଙ୍କୁ କେବଳ ସାହାଯ୍ୟ କରିବା ଲାଗି ତାର ଆଗମନ । 'ଈଶ୍ୱର ଜଣେ ଯୁବକ' ନାଟକରେ ସୂତ୍ରଧାର ଏକ ମୁଖ୍ୟ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଛି । ସେ ବାରମ୍ବାର ଆସି ନାଟ୍ୟବସ୍ତୁର ସୂଚନା ଦେଉଛି । ଆରମ୍ଭରୁ ସମସ୍ୟାର ଉପସ୍ଥାପନ ଏବଂ ଶେଷରେ ସମସ୍ୟାଟିର ସମାଧାନ ସମ୍ପର୍କରେ ସୂତ୍ରଧାରର ବକ୍ତବ୍ୟ ନାଟକର ମୂଳ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ପ୍ରଖ୍ୟାପନର ସହାୟକ । ୧ମ ପ୍ରବେଶ ଓ ୪ର୍ଥ ପ୍ରବେଶ ଶେଷରେ, ୬ମ ପ୍ରବେଶ ଓ ୯ମ ପ୍ରବେଶରେ ସୂତ୍ରଧାର ଘଟଣା ପ୍ରବାହର ସୂଚନାକାରୀ । ଏହା ବ୍ୟତୀତ ବିଭିନ୍ନ ସମୟରେ ଜଜ୍, ବରପିତା, ହେଡ୍‌ମାଷ୍ଟର, ଇଣ୍ଟରଭ୍ୟୁ ବୋର୍ଡ ଚେୟାରମ୍ୟାନ, ପ୍ରତିପକ୍ଷ ଓକିଲ ଭୂମିକାରେ ତାର ଅବତାରଣା ବିଶେଷ ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟପୂର୍ଣ୍ଣ । ଏହି ପ୍ରୟାସ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ନୂତନ । ଏହି ରୀତିରେ ସୂତ୍ରଧାର ହିଁ ନାଟକୀୟ ଘଟଣା ଅର୍ଥାତ୍ ସାମ୍ପ୍ରତିକ ଯୁଗରେ ଯୁବକର ଅସହାୟତା ଓ ତାର ବୈପ୍ଳବିକ ଚେତନାର ସ୍ୱରୂପକୁ ଭଲ ଭାବରେ ଦର୍ଶକ ଆଗରେ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରିବାକୁ ସକ୍ଷମ । 'ଚଇତି ଘୋଡ଼ା' ନାଟକରେ ସୂତ୍ରଧାରର ଭୂମିକା ଜଣେ ବର୍ଣ୍ଣନାକାରୀର ଭୂମିକା । ମହାକାବ୍ୟିକ ରୀତିରେ ବା ଏପିକ୍ ରୀତିରେ ସୂତ୍ରଧାର ଘଟଣାଟିକୁ ଆମୂଳଚୂଳ ବର୍ଣ୍ଣନା କରିଚାଲିଛି । ସେଇ ଘଟଣାଟିକୁ ନାଟ୍ୟ ରୂପାୟନ ଦେବା ଲାଗି କେବଳ କେତେକ ଚରିତ୍ରର ଆଗମନ ଓ ପ୍ରସ୍ଥାନ । ଏହା ବ୍ରେଶ୍‌ଟଙ୍କ ଏପିକ୍ ଥିଏଟର ରୀତିର ଅନୁରୂପ । 'ସ୍ମୃତି, ସାନ୍ତ୍ୱନା, ଶୂନ୍ୟତା' ନାଟକର ନିର୍ବହଣ ଦୃଶ୍ୟରେ ନାଟ୍ୟକାରର ମୂଳ ବକ୍ତବ୍ୟ ପ୍ରକାଶିତ ।

ଜଣେ ପାତ୍ର ବା ପାତ୍ରୀର ବହୁ ଚରିତ୍ରରେ ଅଭିନୟ ପ୍ରକ୍ରିୟା 'ବର୍ତ୍ତମାନ', 'ସ୍ମୃତି, ସାନ୍ତ୍ୱନା ଓ ଶୂନ୍ୟତା', 'ମୁଁ ତୁମେ' ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକରେ ପରିଲକ୍ଷିତ ।

'ବର୍ତ୍ତମାନ' ନାଟକରେ ସ୍ତ୍ରୀଚରିତ୍ର ଲେଖାଏଁ ଚରିତ୍ର ମଧ୍ୟ ଜଣେ ଜଣେ ଅଭିନେତାଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଅଭିନେୟ । ରାଜା, ଜମିଦାର, ପୁଞ୍ଜିପତି, ମନ୍ତ୍ରୀଙ୍କ ଭୂମିକାରେ ଜଣେ ଏବଂ ବିଦୂଷକ, ଗୁମାସ୍ତା, ମ୍ୟାନେଜରଙ୍କ ସହକାରୀ ଭୂମିକାରେ ଜଣେ ଅଭିନେତା ଅଭିନୟ କରିବାର ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ଅଛି । 'ସ୍ମୃତି, ସାନ୍ତ୍ୱନା ଓ ଶୂନ୍ୟତା' ନାଟକରେ ତପସ୍ୱିନୀ, ସ୍ମୃତି, ସାନ୍ତ୍ୱନା, ଶୂନ୍ୟତା—ଏ ଚାରୋଟି ଭୂମିକା ଜଣେ ମାତ୍ର ପାତ୍ରୀ ଦ୍ୱାରା ଅଭିନେୟ । ରାଜା, ପ୍ରଥମ ବ୍ୟକ୍ତି ଏବଂ ବିଦୂଷକ, ଦ୍ୱିତୀୟ ବ୍ୟକ୍ତି ଭୂମିକାରେ ଜଣେ ଜଣେ ଅଭିନୟ କରିବେ । 'ମୁଁ ତୁମ୍ଭେ' ନାଟକର ତୃତୀୟ ଶିଷ୍ୟ, ନାୟକ ଏବଂ ନାୟିକା, ଉପନାୟିକା ଭୂମିକା ଜଣେ ଅଭିନେତା ବା ଅଭିନେତ୍ରୀଙ୍କ ଲାଗି ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ ।

ବ୍ରେଖ୍ଟୀୟ ଥିଏଟରରେ ଆଧୁନିକ ନାଟ୍ୟ କାହାଣୀକୁ ଅପେରା ଆଙ୍ଗିକରେ ଉପସ୍ଥାପନ କରାଇବାର ପ୍ରୟାସ ନିହିତ । କାର୍ତ୍ତିକ ରଥଙ୍କର 'ବର୍ତ୍ତମାନ' ନାଟକରେ ଏହିପରି ଏକ ଆଙ୍ଗିକଗତ ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଇଛି । ନାଟକଟିର ପ୍ରଥମ ଅଧ୍ୟାୟରେ ରାଜା, ପ୍ରଜା ଓ ବିଦୂଷକ ମୁଖରେ ଗୀତିନାଟ୍ୟ ଭଙ୍ଗୀରେ ସଙ୍ଗୀତ ସଂଯୋଜିତ । ଗୀତିବହୁଳତା ଏ ନାଟକର ଏକ ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ । ସବୁ ଅଧ୍ୟାୟରେ ସୂତ୍ରଧାର ମୁଖରେ ଗୀତ ଦିଆଯାଇଛି । ଏହି ସଙ୍ଗୀତଗୁଡ଼ିକ ନାଟ୍ୟମୋହ ଭାଙ୍ଗିବା ପାଇଁ ବିଶେଷ ପ୍ରୟୋଜନୀୟ । 'ଚଇତି ଘୋଡ଼ା' ନାଟକରେ ଆମର ପାରମ୍ପରିକ ଲୋକନାଟ୍ୟ 'ଚଇତି ଘୋଡ଼ା'ର ଉପସ୍ଥାପନାରୁ ନାଟ୍ୟାରମ୍ଭ । 'ସ୍ମୃତି, ସାନ୍ତ୍ୱନା ଓ ଶୂନ୍ୟତା' ନାଟକରେ ପ୍ରସ୍ତାବନା ଦୃଶ୍ୟରେ ରାଜା ଓ ବିଦୂଷକ ଚରିତ୍ରର ଉପସ୍ଥାପନ ଅପେରା ଅନୁରୂପ । ପୁଣି ଚାରୋଟି ଅତିରିକ୍ତ ଦୃଶ୍ୟରେ ଫାର୍ସର ପ୍ରୟୋଗ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏକ ପ୍ରାଚୀନ ଉପକଥାର ସୂଚନାରୁ ଗୃହୀତ । ତାଙ୍କର ପ୍ରତ୍ୟେକ ନାଟକରେ ପ୍ରାଚୀନ ଶୈଳୀର ପୁନରୁଦ୍ଧାର ପରିଲକ୍ଷିତ । ଗୋଟିଏ ବାକ୍ୟରେ କହିବାକୁ ଗଲେ ସଂସ୍କୃତ ନାଟକ, ଓଡ଼ିଆ ଗୀତିନାଟ୍ୟ ଓ ଆଧୁନିକ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟବାଦୀ ନାଟକର ଶୈଳୀ ସମନ୍ୱୟରେ ତାଙ୍କର ନାଟ୍ୟଶିଳ୍ପ ଗଠିତ । ନାଟ୍ୟକାର ଶ୍ରୀ ରଥ ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକରେ ବ୍ରେଖ୍ଟଙ୍କ ଏପିକ୍ ଥିଏଟର ଶୈଳୀର ଜଣେ ସଚେତନ ତଥା ସଫଳ ପ୍ରୟୋଗକାରୀ । ସମାଜ ପରିବର୍ତ୍ତନର ଦୃଢ଼ ପ୍ରତ୍ୟୟ ତାଙ୍କର ଶିଳ୍ପ ମାଧ୍ୟମରେ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତ ।

ଅତୀତର ଏକ ଗୌରବମୟ ଇତିହାସର ପୃଷ୍ଠଭୂମିରେ ଆଧୁନିକ ଜୀବନବୋଧକୁ ପରିସ୍ଫୁଟ କରିବାର ଉଦ୍ୟମ କରାଯାଇଛି ରତ୍ନାକର ଚଇନିଙ୍କ 'ମୁଖା' ନାଟକରେ । ରାଜନୈତିକ ନେତାମାନଙ୍କର ପ୍ରତାରଣା, ପକ୍ଷବିଶାଳତା ପ୍ରତି ଏଥିରେ ରହିଛି ଶାଣିତ ବିଦ୍ରୂପ । ଆଜିର ଜନଜୀବନ ଉପରେ ରାଜନୀତିର ପ୍ରଭାବ ସବୁଠାରୁ ବେଶି । କିନ୍ତୁ ରାଜନୀତି କ୍ଷେତ୍ରରେ ଛଳନା ଓ ମିଥ୍ୟାଚାରର ଯେପରି ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ବିସ୍ତାର କରି ବସିଛି, ତା ଦେଖି ରାଜନୀତି ଉପରୁ ସାଧାରଣ ଲୋକଙ୍କର ଆସ୍ଥା ତୁଟିଯାଉଛି । ମନ୍ତ୍ରୀ ଓ ନେତାମାନେ ସେମାନଙ୍କର ହୀନସ୍ୱାର୍ଥ ଚରିତାର୍ଥ କରିବା ଲାଗି ସବୁବେଳେ ନିଜକୁ ଜାତୀୟତାବାଦୀ ଭାବରେ ପରିଚିତ କରିଥାନ୍ତି । ଆଜି କିନ୍ତୁ ସାଧାରଣ ଜନତା ରାଜନୀତି ସଚେତନ ।

ତାର ଜାଗ୍ରତ ଅବସ୍ଥାରେ ତାଙ୍କୁ ଆଉ ବେଶି ଦିନ ଫାଙ୍କି ଦେବା ସହଜ ନୁହେଁ । ସେ ରାଜନୈତିକ ନେତାମାନଙ୍କର ଏଇ ସବଜାନ୍ତା ଜାତିପ୍ରେମୀ ମୁଖାଟିକୁ ଖୋଲି ଦେବା ଲାଗି ସଦା ପ୍ରସ୍ତୁତ ।

'ମୁଖା' ନାଟକଟି ତିନୋଟି ଅଂଶରେ ବିଭକ୍ତ । ଯଥା—ଆଗାମୀ ଅତୀତ, ବାଙ୍କା ଇତିହାସ, ଅନାଗତ ବର୍ତ୍ତମାନ । 'ଆଗାମୀ ଅତୀତ' ଅଂଶରେ ମନ୍ତ୍ରୀଙ୍କଦ୍ୱାରା ଜାତୀୟ ବୀର କୃତ୍ତିବାସ ପାଟଶାଣୀଙ୍କ ପ୍ରତିମୂର୍ତ୍ତି ଉଦ୍‌ଘାଟନ ଦୃଶ୍ୟରେ ପ୍ରକୃତ ପକ୍ଷେ ମନ୍ତ୍ରୀଙ୍କର ଛଳନା ଉଦ୍‌ଘାଟିତ ହୋଇଯାଇଛି । ଏଇ ଛଳନା,ଭଣ୍ଡାମିକୁ ଆଗାମୀ ଯୁଗ କଦାପି ପ୍ରଶ୍ରୟ ଦେବନାହିଁ । ଆଗାମୀ ବଂଶଧରମାନେ ସମାଜପତିମାନଙ୍କର ମୁଖାକୁ ନିଶ୍ଚିତ ଭାବେ ଖୋଲିଦେବେ । ଫଳରେ ଆଜିର ଏ ରାଜନୈତିକ ପ୍ରତାରଣା ଅତୀତରେ ପରିଣତ ହେବ । ନାଟକର ପ୍ରଥମ ଅଂଶରେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଏଇ ଆଶାବାଦର ସ୍ୱର ନାଟକର ଶେଷ ଅଂଶ ଅନାଗତ ବର୍ତ୍ତମାନରେ ସ୍ପଷ୍ଟ ଅନୁରଣିତ । ସାଧାରଣ ଜନତାର ଆଶା ଆକାଂକ୍ଷାର ସଫଳ ରୂପାୟନ ଘଟିଛି ଏଇ ଦୃଶ୍ୟରେ । ମୁଖା ଖୋଲିଯିବା ପରେ ମନ୍ତ୍ରୀ ଆଉ ନିର୍ଲଜ ଭାବରେ ପଦାଧିକାରକୁ ଜାବୁଡ଼ି ଧରି ବସିନାହାନ୍ତି । ତାଙ୍କର ହୃଦ୍‌ବୋଧ ହୋଇଛି ଅସଂଖ୍ୟ ରାଜନୀତି ସଚେତନ ଦେଶବାସୀଙ୍କୁ ଆଉ ଠକିବା ସହଜ ନୁହେଁ । ରାଜନୈତିକ ସାଧୁତା ଆଚରଣ କରି ନ ପାରିଲେ ସାଧାରଣ ଜୀବନରୁ ବିଦାୟ ନେବା ହିଁ ଶ୍ରେୟସ୍କର । ଏଇପରି ହୁଏତ ଗୋଟିଏ ଦିନ ଆସିବ, ଯେତେବେଳେ ଲୋକେ ପ୍ରତାରଣାପୂର୍ଣ୍ଣ ରାଜନୀତିକୁ ପଦାଘାତ କରିବେ । ନୀତିବାଦୀ ରାଜନୀତି ସ୍ୱତଃ ଦେଶରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହେବ । ଜାତୀୟତାବାଦର ଯଥାର୍ଥ ସ୍ୱରୂପକୁ ସମସ୍ତେ ଉପଲବ୍ଧି କରିପାରିବେ । ସେପରି ଦିନ ହୁଏତ ନିକଟରେ ଆସିପାରେ । ସତ୍ୟକୁ ବେଶିଦିନ ଅନ୍ଧକାର ଭିତରେ ରଖା ନ ଯାଇପାରେ । ରାଜନୀତିର ବିଷ ବାଷ୍ପରେ ଶ୍ୱାସରୁଦ୍ଧ ଜନତା ନିଶ୍ଚିତ ଭାବରେ ଛଳନାହୀନ ଜାତୀୟତାବାଦୀ ରାଜନୀତିକୁ ଖୋଜି ଆଣି ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରାଇବ । ଏହିପରି ଏକ ବର୍ତ୍ତମାନ ଅନାଗତ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଆଗତ ପ୍ରାୟ ।

'ବାଙ୍କା ଇତିହାସ' ଅଂଶରେ ୧୮୧୭ରେ ସଂଘଟିତ ବାଣପୁର ପାଇକ ବିଦ୍ରୋହର ଏକ କରୁଣ ଅଧ୍ୟାୟ ଉପସ୍ଥାପିତ । ଏଥିରେ କେତେକ ଐତିହାସିକ ସତ୍ୟର ଅପଳାପ ଘଟିଥିଲେ ମଧ୍ୟ ମୌଳିକ କଥାବସ୍ତୁଟି ଅକ୍ଷୁର୍ଣ୍ଣ ରହିଛି । ସମଗ୍ର ଓଡ଼ିଶା ରାଜ୍ୟ ପରାଧୀନ ଥିବା ସମୟରେ କୃତ୍ତିବାସ ପାଟଶାଣୀଙ୍କ ନେତୃତ୍ୱରେ ବାଣପୁରର ବୀର ପାଇକମାନେ ପ୍ରବଳ ପରାକ୍ରାନ୍ତ ଇଂରେଜବାହିନୀ ବିରୁଦ୍ଧରେ ଯେପରି 'ପ୍ରାଣମୂର୍ଚ୍ଛା' ସଂଗ୍ରାମ କରିଛନ୍ତି, ତାର ପଟାନ୍ତର ଇତିହାସରେ ନାହିଁ । କେତେକ ଅସ୍ପଷ୍ଟ କିମ୍ବଦନ୍ତୀ ଓ କଟୁଟା ରେକର୍ଡ଼ ଉପରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ପଣ୍ଡିତ ସୂର୍ଯ୍ୟ ନାରାୟଣ ଦାସଙ୍କ 'ପାଇକ ବିଦ୍ରୋହ'ର ଇତିହାସ ଉପରେ ନାଟ୍ୟକାର କେତେକ ପରିମାଣରେ ନିର୍ଭରଶୀଳ । କୃତ୍ତିବାସ ପାଟଶାଣୀଙ୍କ ନିଜ ଗ୍ରାମରେ ପ୍ରଚଳିତ ଜନଶ୍ରୁତି ଓ ସାକ୍ଷ୍ୟକୁ ସମ୍ବଳକରି ପରଶୁରାମ ହରିଚନ୍ଦନ ୧୯୫୦ ଡିସେମ୍ବର ଝଙ୍କାରରେ ପ୍ରଥମେ ଏହି ଐତିହାସିକ ତଥ୍ୟଟିକୁ ଆଲୋକକୁ ଆଣିଥିଲେ ।

ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ସେ 'ବିପ୍ଳବୀ କୃତ୍ତିବାସ' ନାମରେ ଏକ ସାର୍ଥକ ଐତିହାସିକ ନାଟକ ମଧ୍ୟ ରଚନା କରିଥିଲେ । ଅବଶ୍ୟ ଏଇ ନାଟକର କଥାବସ୍ତୁକୁ ଅନୁସରଣ କରିଥିଲେ 'ମୁଖା' ନାଟକଟିର ଏହି ଅଂଶଟି ଅଧିକ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ହୋଇପାରିଥାନ୍ତା । ନାଟ୍ୟକାର ଚରିତ୍ର କନ୍ତୁ ଐତିହାସିକ ନାଟକର ପ୍ରତିପାଦ୍ୟ ବିଷୟ ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ନ ଦେଇ ଆଧୁନିକ ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ବିଷୟବସ୍ତୁଟିର ଉପସ୍ଥାପନା କରିଛନ୍ତି । ଅଗରଗଡ଼ର ଦଳବେହେରା କୃତ୍ତିବାସ ପାଟଣାଶୀ ଏବଂ ଘୁମୁସରର କନ୍ଧ ସର୍ଦ୍ଦାର ଲୋଚନା ଧରା ହୋଇ ଯାବଜ୍ଜୀବନ ଦ୍ୱୀପାନ୍ତର ଦଣ୍ଡ ପାଇଥିବା କଥା ଐତିହାସିକ ସତ୍ୟ । ଏପରି ମୃତ୍ୟୁହୀନ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ଯୁଗ ଯୁଗ ଧରି ଦେଶ ଓ ଜାତିକୁ ଦେଶାତ୍ମବୋଧର ପ୍ରେରଣାରେ ଉଦ୍‌ବୁଦ୍ଧ କରନ୍ତି । ଦ୍ୱିତୀୟ ନାଟ୍ୟାଙ୍କିରେ ଏପରି ଦୁଇଟି ଚରିତ୍ରର ଉପସ୍ଥାପନ ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟପୂର୍ଣ୍ଣ ।

ଗୋଟିଏ ବିରାଟ ଅପ୍ରତିହତ ବୈଦେଶିକ ଶକ୍ତିକୁ ପ୍ରତିରୋଧ କରିଛନ୍ତି ମୁଷ୍ଟିମେୟ ପାଇକସେନା । ଏ ପ୍ରତିରୋଧ କେବଳ ସମ୍ଭବ ମନର ବଳରେ । ମନୋବଳର ବିଳୟ ଘଟେନାହିଁ । ମନୋବଳରେ ହିଁ ଏକ କ୍ଷୁଦ୍ର ଶକ୍ତି ଏକ ବୃହତ୍ ଶକ୍ତି ବିରୁଦ୍ଧରେ ଦଣ୍ଡାୟ-ମାନ ହୋଇପାରେ । ପ୍ରତି ଯୁଗରେ ସାହସୀ ପୁରୁଷମାନେ ଏଇ ମନର ବଳକୁ ସମ୍ବଳ କରି ମୃତ୍ୟୁକୁ ଉପେକ୍ଷା କରି ଆସିଛନ୍ତି । ଯାହା ଅତୀତରେ ଘଟିଛି, ତାହା ଆଗାମୀ ଯୁଗରେ ପୁନରାବୃତ୍ତି ହେବ । କୃତ୍ତିବାସ ପାଟଣାଶୀ, ଲୋଚନା ସର୍ଦ୍ଦାର ଭଳି ଦୁର୍ଦ୍ଧର୍ଷ ବୀରପୁରୁଷମାନେ ଏ ଦେଶର ଯୁବକମାନଙ୍କ ଭିତରୁ ପୁଣି ଜନ୍ମ ନେବେ । ଏଇ ଭାବ-ବୋଧର ଅଭିବ୍ୟକ୍ତ ପ୍ରକାଶ ପାଇଛି ନାଟକର ଶେଷ ସଂଳାପ ଗୁଡ଼ିକରେ—"ଆମର ମୃତ୍ୟୁ ନାହିଁ । ଏ ଦେଶର ସ୍ୱାଧୀନତା ପାଇଁ ଆମେ ପୁଣି ଜନ୍ମିବୁ ଏଇ ମାଟିରେ । ଆମେ ମରି ପାରୁନା । ଆମର ମୃତ୍ୟୁ ନାହିଁ ।"

ନାଟକରେ ଅତୀତର ଶ୍ରେଣୀ ସଂଘର୍ଷ (ଶାସକ ବିରୁଦ୍ଧରେ ଶାସିତର) ସହିତ ବର୍ତ୍ତମାନର ଶ୍ରେଣୀ ସଂଘର୍ଷ (ରାଜନୈତିକ ନେତୃବର୍ଗଙ୍କ ବିରୁଦ୍ଧରେ ସାଧାରଣ ଜନତାର) ର ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରାଯାଇଛି । ଆଧୁନିକ ଯୁଗର ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଅତୀତର ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଭିତରେ ପରିସ୍ଫୁଟ । ଦୁଇଟି ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ଭିନ୍ନତା ମାଧ୍ୟମରେ ପ୍ରକୃତ ଜାତୀୟତାବାଦୀ ଓ ଛଦ୍ମ ଜାତୀୟତାବାଦୀମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ଥିବା ପାର୍ଥକ୍ୟକୁ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରାଯାଇଛି । ଅତୀତର ମୁଖାକୁ ଖୋଲି ଦେବା ପାଇଁ ବର୍ତ୍ତମାନ ଯୁଗ ପ୍ରସ୍ତୁତ । ସାମାଜିକ ବାସ୍ତବବାଦ ଅତୀତର ପ୍ରତାରଣାକୁ ସାଧାରଣ ସମକ୍ଷରେ ଉନ୍ମୋଚିତ କରେ । ନାଟକଟିରେ ଏଇ ସ୍ୱରଟି ଅନୁରଣିତ ।

ଏକ ସମାଜ ବାସ୍ତବବାଦୀ କଥାବସ୍ତୁ ଏହି ନାଟକରେ ଏପିକ୍ ଶୈଳୀରେ ବର୍ଣ୍ଣିତ ହୋଇଛି । ସୂତ୍ରଧାର 'ପ୍ରଥମ ପରିବେଶ'ରେ ଆବିର୍ଭୂତ ହୋଇ 'ଆଗାମୀ ଅତୀତ' ଘଟଣାଟିର ସୂଚନା ଦେଇଛି । ଏହି ଦୃଶ୍ୟର ଶେଷ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ସେ ପୁଣି ମଞ୍ଚକୁ ଆସି ଦ୍ୱିତୀୟ ପରିବେଶ 'ବାଜା ଇତିହାସ'ର ମଞ୍ଚାୟନର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ବର୍ଣ୍ଣନା କରିଛି । 'ତୃତୀୟ ପରିବେଶ'ରେ ପୁଣି ସୂତ୍ରଧାରର ଆଗମନ । 'ଅନାଗତ ବର୍ତ୍ତମାନ' ପ୍ରତି ଏଇଠାରେ ସେ

ମିଶ୍ର ଅଙ୍ଗାଙ୍ଗୀ ନିର୍ଦ୍ଦେଶ କରିଛି । ସୂତ୍ରଧାର ସତେ ଯେପରି ନାଟକଟିକୁ ଆମୂଳଚୂଳ ବର୍ଣ୍ଣନା କରି ଚାଲିଛି । ସୂତ୍ରଧାର ସୂଚନା ପ୍ରଦାନ ପରେ ପରେ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ଅସଂଲଗ୍ନ ଦୃଶ୍ୟମାନ ଅଭିନୀତ ହୋଇଯାଉଛି । ବ୍ରେଶ୍ଟଙ୍କ ଏପିକ୍ ନାଟ୍ୟରୀତିରେ ଏହିପରି ଅଭିନୟ ବସ୍ତୁଟି ବାରମ୍ବାର ଘୋଷିତ ହେବା ପରେ ବିଭିନ୍ନ ଆପାତ ଅସଂଲଗ୍ନ ଦୃଶ୍ୟମାନ ଅଭିନୀତ ହୁଏ ।

ବ୍ରେଶ୍ଟଙ୍କ ବିଖ୍ୟାତ ନାଟକ 'Life of Galileo' ରେ ଆଧୁନିକ ସମାଜବାଦୀ ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ଏକ ଐତିହାସିକ ଘଟଣା ଉପସ୍ଥାପିତ । ନାଟ୍ୟକାର ରଞ୍ଜନ ସେହିପରି ଐତିହାସିକ ଓ ସାମାଜିକ ପରିବେଶର ସଂଯୋଗରେ ମହାକାବ୍ୟିକ ବ୍ରେଶ୍ଟୀୟ ନାଟ୍ୟରୀତିକୁ ସଫଳତାର ସହିତ 'ମୁଖା' ନାଟକରେ ପ୍ରୟୋଗ କରିଛନ୍ତି ।

ଉଭୟ ସ୍ଥାପତ୍ୟ ଓ ବସ୍ତୁଯୋଜନା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ବିଜୟ ମିଶ୍ରଙ୍କ 'ଜଣେ ରାଜା ଥିଲେ' ଓଡ଼ିଆ ଏପିକ୍ ନାଟ୍ୟ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏକ ଅଭିନବ ପ୍ରଚେଷ୍ଟା, ରଚନାର ଅଳ୍ପକାଳ ମଧ୍ୟରେ ଏହା ବିଶେଷ ଜନପ୍ରିୟତା ଲାଭ କରିପାରିଛି ।

ଗୋଟିଏ ଘଟଣାକୁ କଳାତ୍ମକ ରୂପାୟନ ଭିତର ଦେଇ ଦର୍ଶକ ହୃଦୟରେ ଗଭୀର ଗ୍ରାପ ସୃଷ୍ଟି କରିବା ପାଇଁ ମିଥ୍‌ର ପ୍ରୟୋଜନ ହୁଏ । ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ମିଥ୍ ପ୍ରୟୋଗ ଦିଗରେ ଅଗ୍ରସର ନୁହେଁ । କେତେକ ନାଟ୍ୟକାର ବ୍ୟବହାର କରିଥିବା ମିଥ୍ ଗୁଡ଼ିକ ଦର୍ଶକ ନିକଟରେ ଦୁର୍ବୋଧ । ଫଳରେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ନାଟ୍ୟରସ ଗ୍ରହଣରେ ବାଧା ଉପୁଜେ । ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର କେତେକ ମିଥ୍ ବୈଦେଶିକ ନାଟକର ଅନୁସରଣ କରିଥିବା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ସାର୍ଥକତା ଲାଭ କରିପାରୁନାହିଁ । କିନ୍ତୁ ଶ୍ରୀ ବିଜୟ ମିଶ୍ର ଏକ ମୌଳିକ ନାଟ୍ୟପ୍ରତିଭା । ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟକର ଅଧ୍ୟୟନ ଥିବା ସତ୍ତ୍ୱେ ସେ ସଚେତନ ଭାବେ କୌଣସି ପ୍ରତୀକ ବା ଶୈଳୀକୁ ଧାର କରିନାହାନ୍ତି । ବରଂ ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଶୈଳୀର ସାଦୃଶ୍ୟରେ ନିଜସ୍ୱ ଶୈଳୀ ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରି ପାରିଛନ୍ତି ।

'ଜଣେ ରାଜା ଥିଲେ' ବାହ୍ୟତଃ ଏକ ଲୋକକାହାଣୀର ନାଟ୍ୟ ଉପସ୍ଥାପନ । କାହାଣୀଟି ଏହିପରି : ଜଣେ ରାଜା ଥିଲେ । ତାଙ୍କର ଥିଲେ ଜଣେ ରାଣୀ । ସେ ଗୋଟିଏ ନିର୍ଜୀବ ପୁତ୍ତଳିକା ପରି କୌଣସି କଥା କିଛି ନ ଥିଲେ । ଗୋଟିଏ ଶବ୍ଦମାତ୍ର ଉଚ୍ଚାରଣ କରୁଥିଲେ—'ପୁତ୍ତଳିକା' । ସେହିପରି ରାଜାଙ୍କର ବିନା ଆଦେଶରେ ମନ୍ତ୍ରୀ, ସେନାପତି, କୋଟୁଆଲ, ସାଧବ କାହାର ପାଟି ଖୋଲିବାର ସାହସ ନ ଥିଲା । ପ୍ରଜାମାନେ ସମସ୍ତେ-ଥିଲେ ଓଟମୁହାଁ । ଓଟ ଯେପରି ନିରୀହ ଭାବରେ ଉପରକୁ ଚାହିଁଥାଏ, କିଛି ଦେଖିପାରେ ନାହିଁ କିମ୍ବା କିଛି ଜାଣିପାରେ ନାହିଁ, ସହଜରେ ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ପ୍ରକାଶ କରିପାରେ ନାହିଁ, ଝଡ଼ ଆସିଲେ ବାଲିରେ ମୁହଁ ପୋତିଦିଏ, ସେହିପରି ସେମାନଙ୍କର ଅବସ୍ଥା । ରାଜା କିନ୍ତୁ ବଡ଼ ଭୟ କରୁଥିଲେ ମଣିଷମୁହାଁମାନଙ୍କୁ । କାଳେ ମଣିଷମାନେ ଓଟିକିମାନଙ୍କୁ ମଣିଷରେ ପରିଣତ କରିଦେବେ, ସେଥିପାଇଁ ସେମାନଙ୍କୁ ହତ୍ୟା କରିବାକୁ ଆଦେଶ ଦେଇଥିଲେ । ପୁରସ୍କାର ଘୋଷଣା କରିଥିଲେ ମଧ୍ୟ । ମଣିଷମାନଙ୍କର ଅନ୍ଧାରି ଗୁମ୍ଫା

ଭିତରେ ଆତ୍ମଗୋପନ କରି ରହିବା ଛଡ଼ା ଅନ୍ୟ ଉପାୟ ନ ଥିଲା । ହଠାତ୍ ଦେଖାଦେଲେ ଦୁଇଟି ପୁଅଝିଅ, ଯେଉଁମାନେ ଓଟମୁହାଁମାନଙ୍କ ଭିତରେ ମାନବିକ ଚେତନାର ସୃଷ୍ଟି କରିବାକୁ ଲାଗିଲେ । ଓଟମୁହାଁମାନଙ୍କୁ ମଣିଷର ଅଧିକାର ଦାବୀ କରିବାଲାଗି ଶିଖାଇଲେ । ଓଟମୁହାଁମାନେ ଓଟର ଖୋଳ ଛାଡ଼ି ମଣିଷ ହେବାକୁ ଅଗ୍ରହୀ ହୋଇଉଠିଲେ । ରାଣୀ,ମନ୍ତ୍ରୀ, ସେନାପତି କୋଟୁଆଳ, ସାଧବ ସମସ୍ତଙ୍କର ମୁହଁ ଖୋଲିଲା । ସେମାନେ ଅନୁଭବ କଲେ ରାଜା ତାଙ୍କର ସ୍ୱାଧୀନତା ଅପହରଣ କରିଛନ୍ତି । ମଣିଷର କଥା କହିବାର ଅଧିକାରକୁ ଛଡାଇ ନେଇଛନ୍ତି । ସେମାନେ ବିଦ୍ରୋହକରି ରାଜାଙ୍କୁ ଗାଦିଚ୍ୟୁତ କଲେ । ପ୍ରତି ମୁହୂର୍ତ୍ତିରେ ଟଳମଟଳ ସିଂହାସନକୁ ଜାବୁଡ଼ି ଧରିଥିବା ରାଜା ବିଦାୟ ନେଲେ । ବୁଦ୍ଧିମାନ ସମସ୍ତେ ମିଶି ବିପ୍ଳବର ନେତୃତ୍ୱ ନେଇଥିବା ମଣିଷମୁହାଁ ପୁଅଟିକୁ ରାଜା କରାଇଦେଲେ । କିନ୍ତୁ ଫଳ କଣ ହେଲା ? ଗାଦିରେ ବସିବା ମାତ୍ରେ ସେ ପୁଣି ପୁରୁଣା ରାଜାଙ୍କ ପରି ସମସ୍ତଙ୍କୁ ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ଦେଲା—'ମୋର ବିନା ଆଦେଶରେ କେହି କିଛି କହିପାରିବେ ନାହିଁ । ରାଣୀ ପୂର୍ବ ପରି ପୁତୁଳିକା ହୋଇ ରହିବେ । ପ୍ରଜା ମାନେ ପୁଣି ଓଟମୁହାଁ ହୋଇ ପୁରୁଣା ଜାତୀୟ ସଙ୍ଗୀତ "ଓଟ ପରି ଜୀବ ନାହିଁରେ ଭାଇ, ଶାନ୍ତି ରୁ ପାଇବୁ ଯା ଓଟ ହୋଇ" ଗାନ କରିବେ ।

ପରମ୍ପରା ପ୍ରତି ରହିଥିବା ଗଭୀର ଆକର୍ଷଣ ସାଧାରଣଙ୍କୁ ଲୋକଗଳ୍ପ ପ୍ରତି ଆକୃଷ୍ଟ କରେ । ପରମ୍ପରାଗତ ମୋହ ଯୋଗୁଁ ଏ ସହଜ ଲୋକଗଳ୍ପଟିର ମଞ୍ଚାୟନକୁ ସମସ୍ତେ ଉପଭୋଗ କରୁଛନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ନାଟ୍ୟମୋହ ଭିତରେ ମଧ ସମସ୍ତେ ଅନୁଭବ କରି ପାରୁଛନ୍ତି ଯେ ଏ ଗଳ୍ପଟି କୌଣସି ପୁରୁଣା ବୁଢ଼ିମା କାହାଣୀ ନୁହେଁ;ସାଂପ୍ରତିକ ରାଜନୈତିକ ପଟ୍ଟ-ପରିବର୍ତ୍ତନର କାହାଣୀ । ଚିରାଚରିତ ଧାରାରେ ଶାସନ ବଦଳି ଚାଲିଛି । ଜଣେ ଶାସକଙ୍କୁ ଗାଦିଚ୍ୟୁତ କରି ଲୋକେ ଅନ୍ୟ ଜଣେ ଶାସକଙ୍କୁ ଶାସନଗାଦିରେ ବସାଇଛନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ଲାଭ କ'ଣ ହୋଇଛି ? ପୂର୍ବ ଶାସକ ଯେପରି ତାଙ୍କର କାର୍ଯ୍ୟଗୁଡ଼ିକୁ ଠିକ ବୋଲି ଭାବୁଥିଲେ, ପରବର୍ତ୍ତୀ ଶାସକ ସେହିପରି ଭାବିଲେ । ତାଙ୍କର କାର୍ଯ୍ୟକଳାପ ବିରୁଦ୍ଧରେ ସମାଲୋଚନାକୁ ତଣ୍ଟିଚିପି ହତ୍ୟା କରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କଲେ । ମଣିଷମୁହାଁମାନେ ଚିରଦିନ ଓଟମୁହାଁ ହୋଇ ରହିଲେ । ମଣିଷର କଥା କହିବାର ଜନ୍ମଗତ ଅଧିକାର ରହିଲା ନାହିଁ । ସେମାନେ କେବଳ ଓଟ ପରି ନୀରବ ଭାବରେ ଉପରକୁ ଚାହିଁରହିଲେ । ଏଇ ଆମର ସମାଜ-ରାଜ-ନୈତିକ ଅବସ୍ଥା । ଆମେ ଆମରି ଭିତରୁ ଜଣକୁ ଶାସକ କରି ବସାଉଛୁ ଅନେକ ଆଶା ଭରସା ନେଇ; ଆମକୁ କଥା କହିବାର ଅଧିକାର ମିଳିବ ବୋଲି । ଫଳ ହେଉଛି ଓଲଟା । ଯେ ଗାଦିକୁ ଯାଉଛି, ଗାଦିକୁ କଳେ ବଳେ କୌଶଳେ ଜାବୁଡ଼ି ଧରିବା ପାଇଁ ଆପ୍ରାଣ ଚେଷ୍ଟା କରୁଛି । ଯଦି ସାଧାରଣଲୋକେ ବିପ୍ଳବ କରି ଶାସକଙ୍କୁ ଗାଦିଚ୍ୟୁତ କରାଇ, ସେମାନଙ୍କର ନେତାଙ୍କୁ ଗାଦିରେ ଅଧିଷ୍ଠିତ କରାନ୍ତି, ସେ ମଧ ପୂର୍ବପରି ହୋଇଉଠୁଛି ଶୋଷଣକାରୀ । ସାଂପ୍ରତିକ ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ଶାସକ ପ୍ରଜାପାଳକ ନ ହୋଇ ପ୍ରଜା-ଶୋଷକରେ ରୂପାନ୍ତରିତ ।

ଲୋକେ ସବୁଦିନେ ଅନ୍ଧ ହୋଇ ରହିନ୍ତି ନାହିଁ । ଶାସକର ଅନ୍ୟାୟ, ଅତ୍ୟାଚାର ସବୁକିଛି ଦେଖିପାରନ୍ତି । ଦିନେ ସେମାନଙ୍କ ମନରେ ରାଜନୈତିକ ଚେତନା ଜାଗ୍ରତ ହୁଏ, ସେମାନଙ୍କୁ ବିପ୍ଳବୀ କରି ତୋଳେ । ନାଟକରେ ଦେଖା ଚରିତ୍ରଟି ଏକ ଅଦ୍ଭୁତ ଚରିତ୍ର । ମୂକ ଝିଅଟିଏ । ଯିଏ କେବଳ ସବୁବେଳେ ମାଟିରେ କଣ ଲେଖୁଛି । ଯେମିତି ସରସ୍ୱତୀ ମୂର୍ତ୍ତିଟିଏ । ଅଦ୍ଭୁତ ତାର ଶକ୍ତି । ତାକୁ ଛୁଇଁବା ମାତ୍ରେ ଜନ୍ତୁମୁହାମାନେ ମଣିଷ-ମୁହାଁ ହୋଇ ଯାଉଛନ୍ତି । ଓଟର ନିର୍ଦ୍ଦେଶିତା ଗୁଡ଼ି ମଣିଷ ପରି କଥା କହୁଛନ୍ତି, ପ୍ରତିବାଦ କରୁଛନ୍ତି, ଆତ୍ମସତ୍ତା ଅନୁଭବ କରୁଛନ୍ତି । ଦେଖା ଚରିତ୍ରଟି ଏକ ରାଜନୈତିକ ଶିକ୍ଷା ବା ଚେତନାର ପ୍ରତୀକ । ନିର୍ଜୀବ ମଣିଷ ରାଜନୀତି ସଚେତନ ହୋଇଯିବା ପରେ ନିଜର ମାନବିକ ଅଧିକାର ଜାହିର କରିବା ପାଇଁ ଭୟଙ୍କର ହୋଇଉଠେ । ନାଟକର ଓଟ ପ୍ରତୀକଟି ଚମତ୍କାର ଭାବଦ୍ୟୋତକ । ଆମେ ସାଧାରଣ ଲୋକେ ଶାସନର କୁଫଳ ପ୍ରତି ମୁହୂର୍ତ୍ତରେ ଅନୁଭବ କରୁଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଦେଖିପାରୁ ନାହୁଁ । ଅତ୍ୟାଚାର, ଶୋଷଣ ତ ପ୍ରତି ମୁହୂର୍ତ୍ତରେ ଲାଗିରହିଛି । ଏଥିପ୍ରତି ସଚେତନ ହୋଇ ପ୍ରତିବାଦ କରୁଛନ୍ତି କେତେ ଜଣ ? ସମସ୍ତେ ଓଟ ଭଳି ଉପରକୁ ଚାହୁଁଛନ୍ତି ସିନା, ତଳକୁ କେହି ଚାହିଁପାରୁ ନାହାନ୍ତି । ସବୁ ଅଘଟଣଗୁଡ଼ିକୁ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇ ଉପଲବ୍ଧି କରିପାରୁ ନାହାନ୍ତି ।

ନାଟକର ଶୈଳୀରେ ବୁଢ଼ୀ ଅସୁରୁଣୀ ଗଳ୍ପର ଗମ୍ଭୀରା ଘର ଭିତରେ ରଜାପୁଅକୁ ଲୁଚେଇବା, ମୁଣ୍ଡରୁ ବାଳ ଉପାଡ଼ିବା, ଜୀବନକାଠି ଖୋଜିବା ଆଦିର ସାଙ୍କେତିକ ପ୍ରୟୋଗ ଉପଭୋଗ୍ୟ । ପ୍ରତିମୁହୂର୍ତ୍ତରେ ଟଳମଳ ସିଂହାସନ ଓ ଶାସକଙ୍କର ତାକୁ ଜାବୁଡ଼ି ଧରି ରଖିବାର ଅପଚେଷ୍ଟା ପ୍ରଚଣ୍ଡ ବ୍ୟଙ୍ଗାତ୍ମକ ଭଙ୍ଗୀରେ ପ୍ରକାଶିତ । ବ୍ୟଙ୍ଗ ଓ ହାସ୍ୟ ମାଧ୍ୟମରେ ଏକ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଘଟଣାର ଉପସ୍ଥାପନ ଏ ନାଟକର ବିଶେଷତ୍ୱ ।

ମନୋଜ ଦାସ ଓଡ଼ିଆ ଲୋକଗଳ୍ପର ମିଥ୍‌କୁ ନିଜସ୍ୱ ଗଳ୍ପ ସୃଷ୍ଟିରେ ବ୍ୟବହାର କରି ବିଶ୍ୱଖ୍ୟାତି ଲାଭ କରିଛନ୍ତି । ଏହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଲୋକମିଥ୍ ଆଧାରିତ ସାଂପ୍ରତିକ ସମାଜ-ରାଜନୈତିକ ଚେତନା ସମ୍ବଳିତ 'ଜଣେ ରାଜା ଥିଲେ' ନାଟକଟିର ଅନୁବାଦ ନାଟ୍ୟକାର ମିଶ୍ରଙ୍କୁ ସର୍ବଭାରତୀୟ ଖ୍ୟାତି ଆଣିଦେବ, ସନ୍ଦେହ ନାହିଁ ।

କଥାବସ୍ତୁ ଓ ପରିବେଷଣ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏହା ବ୍ରେଶ୍‌ଟୀୟ ନାଟ୍ୟରୀତି ଅନୁସୃତ ଏକ ମହାକାବ୍ୟିକ ବାସ୍ତବବାଦୀ ନାଟକ । କଥାବସ୍ତୁ ଏକ ଚିରନ୍ତନ ସମାଜ ପରିବର୍ତ୍ତନର ଇତିହାସ । ଆଧୁନିକ ସମାଜ ଓ ରାଜନୀତି ପ୍ରତି ତୀକ୍ଷ୍ଣ ବ୍ୟଙ୍ଗ ଏ ନାଟକର ସବୁଠାରୁ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ଉପାଦାନ । ରାଜନୀତିପ୍ରତି ସାଧାରଣ ଲୋକଙ୍କର ବିରାଗ ସତ୍ତ୍ୱେ ସମସ୍ତେ ରାଜନୀତି ସହିତ ସ୍ୱତଃ ଜଡ଼ିତ ହୋଇ ପଡ଼ୁଛନ୍ତି । ଦୋଷତ୍ରୁଟିପୂର୍ଣ୍ଣ ଶାସନକୁ ମାନି ନେବାକୁ ବାଧ୍ୟ ହେଉଛନ୍ତି । ଗୋଟିଏ ଶାସନକୁ ନିର୍ମୂଳ କରି ଆଉ ଏକ ଶାସନ ପ୍ରତିଷ୍ଠା କଲେ ଅବସ୍ଥାର ପରିବର୍ତ୍ତନ ଘଟୁନାହିଁ । ଏପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଯଥାର୍ଥରେ ଗଣତାନ୍ତ୍ରିକ ଶାସନ ପରମ୍ପରା ସୃଷ୍ଟି ହୋଇ ପାରିନାହିଁ । ତଥାପି ଏହା ଯେ ଖୁବ ବିଳମ୍ବିତ ନୁହେଁ, ଏପରି ଏକ ଆଶା ଦର୍ଶକ ମନରେ ପ୍ରତିଧ୍ୱନିତ ହୋଇଉଠେ । ସମାଜକୁ ପରିବର୍ତ୍ତନ କରିବାର

ଅଭିପ୍ସା ଜାଗ୍ରତ କରାଇବା ବ୍ରେଶ୍‌ଟୀୟ ନାଟ୍ୟରୀତିର ମୂଳଲକ୍ଷ୍ୟ । ସେ ଲକ୍ଷ୍ୟ ସାଧନ କରିବାରେ ନାଟକଟି ଯଥେଷ୍ଟ ସହାୟକ ।

ଆମର କେତେକ ଅପେରା ବା ଗୀତାଭିନୟ ଲୋକକଥାକୁ ଉପଜୀବ୍ୟ କରି । ମୁଷ୍ଟ । ଏ ନାଟକଟି ଗୋଟିଏ କାଳ୍ପନିକ ଲୋକକଥାର ନାଟ୍ୟରୂପାୟନ । ବ୍ରେଶ୍‌ଟୀୟ ନାଟ୍ୟରୀତି ଏକ ମିଶ୍ର ନାଟ୍ୟରୀତି; ଆଧୁନିକ ପୃଷ୍ଠପଟ୍ଟରେ ଅପେରାର ନୂତନ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ସମ୍ବଳିତ ଉପସ୍ଥାପନ । ଏହା ବର୍ଣ୍ଣନାଧର୍ମୀ ନାଟକ । ତେଣୁ ଅଧିକାଂଶ ନାଟକରେ ସୂତ୍ରଧାର ଚରିତ୍ରର ଆବଶ୍ୟକତା ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ । 'ଜଣେ ରାଜା ଥିଲେ' ନାଟକରେ କୌଶଳକ୍ରମେ ସୂତ୍ରଧାର ଓ ମୁଖ୍ୟ ଚରିତ୍ରର ସମନ୍ୱୟ ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରାଯାଇଛି । ନିରଞ୍ଜନ ମୁଖ୍ୟ ଚରିତ୍ର ଭାବରେ ଜନାଜଗରଣ ସୃଷ୍ଟି କରିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ସୂତ୍ରଧାର ଚରିତ୍ର ପରି ବକ୍ତୃତି ମାଧ୍ୟମରେ କଥାବସ୍ତୁର ଅଗ୍ରଗତିରେ ସହାୟକ ହେଉଛନ୍ତି । ନାଟ୍ୟମଞ୍ଚରେ ସୂତ୍ରଧାର ପରି ଏକ ଅନାବଶ୍ୟକ ଚରିତ୍ରର ଅନୁପସ୍ଥିତି ସତ୍ତ୍ୱେ ମୁଖ୍ୟ ଚରିତ୍ର ମାଧ୍ୟମରେ ସୂତ୍ରଧାରର ଭୂମିକା ସୁଚାରୁରୂପେ ନିର୍ବାହିତ ହୋଇପାରୁଛି । ଦର୍ଶକ ମନରେ ପ୍ରଭାବ ସୃଷ୍ଟି କରିବା ଲାଗି ବ୍ରେଶ୍‌ଟୀୟ ନାଟକରେ ସଙ୍ଗୀତର ଆବଶ୍ୟକତା ଅନୁଭୂତ ହୁଏ । 'ଜଣେ ରାଜା ଥିଲେ' ନାଟକରେ ଲୋକଶୈଳୀରେ 'ଓଃ ପରି ଜୀବ ନାହିଁରେ ଭାଇ' ଗୀତଟି ବହୁ ସ୍ଥଳରେ ପୁନରାବୃତ୍ତ । ଏହି ଗୀତଟି ହିଁ ନାଟକର ମୂଳସ୍ୱର ପ୍ରତି ଦର୍ଶକଙ୍କୁ ସଚେତନ କରି ଦେଉଛି । ଆଙ୍ଗିମୁଖ୍ୟ ଓ ଶୈଳୀ ଦୃଷ୍ଟିରୁ 'ଜଣେ ରାଜା ଥିଲେ' ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ବର୍ତ୍ତମାନ ସୁଦ୍ଧା ସଫଳତମ ବ୍ରେଶ୍‌ଟୀୟ ରୀତିର ନାଟକ ।

ଆଜି ବ୍ରେଶ୍‌ଟଙ୍କ ପ୍ରଭାବ ସମଗ୍ର ବିଶ୍ୱବ୍ୟାପୀ ହୋଇଥିବା ସ୍ଥଳେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ତାର ପ୍ରୟୋଗ ଓ ପରୀକ୍ଷା ଅତ୍ୟନ୍ତ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ । ଆବସର୍ଡ ନାଟକ ନେତି-ବାଦର ପ୍ରଚାର କରୁଥିବା ସମୟରେ ଏହାର ବିପରୀତଧର୍ମୀ ନାଟକ ଏପିକ୍ ଥିଏଟର୍ ଆଶା-ବାଦର ସଞ୍ଚାର କରେ । ଶିଳ୍ପକୁ ରୂପ-ସର୍ବସ୍ୱ ନ କରି ଉଦ୍ଦୀପନ-ଶକ୍ତି-ସର୍ବସ୍ୱ କରିବା ଏହି ନାଟକର ଲକ୍ଷ୍ୟ । ଗଣକଲ୍ୟାଣ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ଗଣଜୀବନ ଉପଯୋଗୀ ଦୁର୍ବୋଧତା-ମୁକ୍ତ କଳା ସୃଷ୍ଟି କରିଥିବାରୁ ଯଥାର୍ଥରେ ଏହା ଗଣକଳା ବା ଗଣନାଟ୍ୟର ସମ୍ମାନ ପାଇବାକୁ ଉପଯୁକ୍ତ ।

ବ୍ରେଶ୍‌ଟୀୟ ନାଟକର ଶୈଳୀ ଓ କଥାବସ୍ତୁ ସପ୍ତମ ଦଶକର ଭାରତୀୟ ନାଟ୍ୟ-ଜଗତରେ ଏକ ଆଲୋଡ଼ନ ସୃଷ୍ଟି କରିଥିଲା । ସାଧାରଣ ଲୋକେ ଅଧିକରୁ ଅଧିକ ରାଜନୀତି ସଚେତନ ହେବା ଫଳରେ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ସମାଜ-ରାଜନୈତିକ ଘଟଣାକୁ ନାଟକ ମାଧ୍ୟମରେ ପରିବେଷଣ କରିବାକୁ ଆଗ୍ରହୀ ହୋଇଉଠିଲେ । ଏହି ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟଜଗତରେ ଯେଉଁ ନୂତନ ପ୍ରାଣଚାଞ୍ଚଲ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି ହେଲା, ତାର ଅନ୍ୟତମ ସୂତ୍ରଧାର ଶ୍ରୀ ରମେଶ ପ୍ରାଣିଗ୍ରାହୀ । ତାଙ୍କର 'ମହାନାଟକ' ୧୯୭୨ ମସିହାରେ ଲିଖିତ ଓ ସେହି ବର୍ଷ କୃଷ୍ଣଚନ୍ଦ୍ର ଗଜପତି ମହାବିଦ୍ୟାଳୟ, ବ୍ରହ୍ମପୁରଠାରେ 'ପଞ୍ଚମସ୍ୱର' ନାମରେ ଅଭି-ନୀତ । ଏହା 'ମହାନାଟକ' ନାମରେ ୧୯୭୩ ମସିହାରେ ରାଉରକେଲାର ଲୋକନାଟକ

ମହୋତ୍ସବରେ ଏବଂ ପରେ ବ୍ରହ୍ମପୁର ଗଞ୍ଜାମ କଳା ପରିଷଦର ଅନୁଷ୍ଠାନରେ ପରିବେଷିତ । ବହି ଆକାରରେ ୧୯୮୧ରେ ପ୍ରକାଶିତ ହେବା ପରେ ନାଟକଟିର ଗୁରୁତ୍ୱ ଉପଲବ୍ଧି କରାଯାଇଛି ।

'ମହାନାଟକ' ଦୁର୍ବାର ମହାକାଳର ପ୍ରତିଛବି । ପ୍ରତିଯୁଗରେ କ୍ଷମତାଶାଳୀମାନେ ବିଭିନ୍ନ ରୂପରେ ଆସିଛନ୍ତି; ସାଧାରଣଙ୍କ ଉପରେ କରିଯାଇଛନ୍ତି ଯଥେଚ୍ଛା ଅତ୍ୟାଚାର । ଜନସାଧାରଣଙ୍କ ସ୍ୱାଧୀନତା ଉପରେ ହସ୍ତକ୍ଷେପ କରି ସେମାନଙ୍କୁ କର୍ମହୀନ ଓ ଗତିହୀନ କରିଛନ୍ତି । ସେମାନଙ୍କର ହୃଦୟର ଆବେଗ ଓ ମସ୍ତିଷ୍କର ଚିନ୍ତାଶକ୍ତିକୁ ଅପହରଣ କରି ନେଇଛନ୍ତି । କ୍ଷମତା ସହିତ ଆସିଛି ହୃଦୟହୀନତା, ନିଷ୍ଠୁର ପ୍ରତାରଣା । ରାଜା ବା କ୍ଷମତାଧାରୀମାନେ ନିଜକୁ ନିରବଚ୍ଛିନ୍ନ ବୋଲି ମନେ କରି ଅହମିକାର ଶୀର୍ଷସୀମାରେ ଉପନୀତ ହୁଅନ୍ତି । ମଣିଷ ଜୀବନକୁ ଧୂଳିକଣାଠାରୁ ମଧ୍ୟ ତୁଚ୍ଛ ମନେକରନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ଏ ଅହମିକା ହଠାତ୍ ଦିନେ ଧୂଳିସାତ୍ ହୋଇଯାଏ । ଲୋକଙ୍କର ସମ୍ମିଳିତ ସିଂହନାଦରେ କ୍ଷମତାର ବଲ୍‌ଗା ହାତରୁ ଖସିପଡ଼େ । ସାଧାରଣ ଲୋକଙ୍କର ଲୁହ, ନିଶ୍ୱାସ, ଅଶାନ୍ତି, ଅସନ୍ତୋଷ ଦିନେ ନା ଦିନେ ପ୍ରଚଣ୍ଡ ବିଦ୍ରୋହରେ ରୂପାନ୍ତରିତ ହୁଏ, ରକ୍ତାକ୍ତ ସଂଗ୍ରାମର ବିଭୀଷିକା ସୃଷ୍ଟି କରେ । ମଣିଷକୁ ଚିରଦିନ ମୂକ, ଚଳତ୍‌ଶକ୍ତିହୀନ କରି ରଖାଯାଇ ନ ପାରେ । ମହାକାଳର ପ୍ରଭାବରେ ତାର ସୁପ୍ତ ଚେତନାର ପ୍ରଚଣ୍ଡ ବିସ୍ଫୋରଣ ସ୍ୱାଭାବିକ । ଏହି ବିସ୍ଫୋରଣ ହିଁ ଆଣେ ସମାଜ ରାଜନୈତିକ ଜୀବନରେ ବିରାଟ ପରିବର୍ତ୍ତନ । ଏହିପରି ଏକ ଚିରଚରିତ ଅଥଚ ଆଲୋଡ଼ନମୟ ଘଟଣାକୁ ଗୋଟିଏ ଉଦ୍‌ଭଟ କାହାଣୀ ରୂପକ ମାଧ୍ୟମରେ ଉପସ୍ଥାପନ କରିଛନ୍ତି ନାଟ୍ୟକାର । ଏହା ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଘଟଣା ବା ସମୟର ପ୍ରତିଛବି ନୁହେଁ, ଇତିହାସର ପୁନରାବୃତ୍ତି । ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ନାଟକର ମୁଖବନ୍ଧରେ ଲେଖକଙ୍କର ବକ୍ତବ୍ୟ ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ । "ଏହା କୌଣସି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଶାସକ ବା System ପ୍ରତି ଆକ୍ଷେପ ନୁହେଁ । ଏହା କୌଣସି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସମୟର ଫଟୋଗ୍ରାଫ୍ ନୁହେଁ । କୌଣସି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ କାଳର ବନ୍ଦୀଶାଳାରେ ଏହି ନାଟକର ଚରିତ୍ର ଓ ଘଟଣାମାନ ଛଟପଟ ହେଉନାହାନ୍ତି । ଇତିହାସର ପରିବର୍ତ୍ତନ ଶୋଭାଯାତ୍ରା ଚାଲିଛି । ସିଂହାସନମାନେ କିଭଳି ଭାଙ୍ଗୁଛନ୍ତି । ଅର୍ଦ୍ଧ-ଭଗବାନ ପ୍ରତିମାମାନେ ଏହିଭଳି ଓହ୍ଲାଇ ଆସିବାପାଇଁ ବାଧ୍ୟ ।"

ଏକ ଉଦ୍‌ଭଟ କଳ୍ପନାର ଭିତ୍ତି ଉପରେ 'ମହାନାଟକ'ର ସୃଷ୍ଟିପ୍ରୟାସ । ହସ୍ତିନାର ସମ୍ରାଟ ବଜ୍ରବାହୁଙ୍କର ରାଜ୍ୟର ବାସ୍ତବ ସମସ୍ୟା କିମ୍ବା ପ୍ରଜାମାନଙ୍କ ସହିତ କୌଣସି ସମ୍ପର୍କ ନ ଥାଏ । କେତେଜଣ ଦୁର୍ନୀତିଗ୍ରସ୍ତ ଅମାତ୍ୟମାନଙ୍କଦ୍ୱାରା ଶାସନ ଚାଲେ । ରାଜା ହୃଦୟହୀନ ଓ ମସ୍ତିଷ୍କହୀନ । କିନ୍ତୁ ପାର୍ଶ୍ୱଚରମାନଙ୍କ ତୋଷାମଦ ଉପରେ ତାଙ୍କର ଗଭୀର ବିଶ୍ୱାସ । ବିଦୂଷକ ଓ ଅମାତ୍ୟମାନଙ୍କ ମୁହଁରୁ ଶୁଣି ସେ ଭାବନ୍ତି ଯେ ରାଜ୍ୟରେ ସୁଶାସନ ଚାଲିଛି । ସେ ନିଜେ ନିରବଚ୍ଛିନ୍ନ ଏବଂ ରାଜ୍ୟର ହର୍ତ୍ତାକର୍ତ୍ତା ଭାଗ୍ୟବିଧାତା । ଏହି ଏକଚ୍ଛତ୍ରବାଦୀ ଧାରଣା ଏପରି ପ୍ରବଳ ହୋଇ ଉଠିଛି ଯେ ସେ ରାଜ୍ୟର ପଞ୍ଚଶତ ସହସ୍ର ଯୋଜନ ଆକାଶ ଉପରେ ଏକ ଛାତ ନିର୍ମାଣ କରି ପ୍ରବଳ ବୃଷ୍ଟି ଧାରାକୁ ରୋଧ କରିବାକୁ

ଏବଂ ବନ୍ୟା ନିୟନ୍ତ୍ରଣ ପାଇଁ ରାଜ୍ୟର ସମସ୍ତ ନଦୀ ଓ ପୁଷ୍କରିଣୀକୁ ପୋତିଦେବାକୁ ଆଦେଶ ଦେଇଛନ୍ତି । ହସ୍ତ ପଦ ଛେଦନକରି ଦିନକୁ ରାତି ଓ ରାତିକୁ ଦିନ ଭାବରେ ବିଚାର ପ୍ରାକୃତିକ ଆଚରଣଗୁଡ଼ିକ ବଦଳାଇବା ଏବଂ ନିଜର ସନ୍ତାନ ଉତ୍ପାଦନର ଅକ୍ଷମତା ଯୋଗୁଁ ପ୍ରଜାମାନଙ୍କୁ ସନ୍ତାନ ଉତ୍ପାଦନ ନ କରିବାକୁ ବାଧ୍ୟ କରିବା ଭଳି ବହୁ ଉଦ୍‌ଭଟ କଳ୍ପନା ବଜ୍ରବାହୁଙ୍କ ମନକୁ ଆସିଛି । ଘୋର ଆର୍ଥିକ ଦୁଃସ୍ଥିତି ସମୟରେ ରାଜ୍ୟରେ ସୁବର୍ଣ୍ଣ ଜୟନ୍ତୀ ପାଳନ ପାଇଁ ପ୍ରଜାମାନଙ୍କ ଉପରେ କର ବସିଛି । ଅନାହାର-କ୍ଳିଷ୍ଟ ପ୍ରଜାମାନଙ୍କୁ ବାଧ୍ୟ କରାଯାଇଛି ଆନନ୍ଦ ଉତ୍ସବ କରିବା ପାଇଁ । କିନ୍ତୁ ଯାହା ପ୍ରକୃତି-ବିରୁଦ୍ଧ ଓ ଆବେଗ ବିହୀନ, ତାହା ସମସ୍ତଙ୍କ ମନରେ ପ୍ରବଳ ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ସୃଷ୍ଟି କରିବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ଉତ୍କଟ ଅନ୍ନାଭାବ ଯୋଗୁଁ ଦେଶର ଅସଂଖ୍ୟ ଲୋକ ମୃତ୍ୟୁବରଣ କରିଛନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ଏହାକୁ ମଧ୍ୟ ରାଜା ଅତି ସାମାନ୍ୟ ଘଟଣା ଭାବରେ ବିଚାର କରିଛନ୍ତି । ଶିକ୍ଷିତ ଲୋକେ ଦେଶରେ ଚାଲିଥିବା ଶୋଷଣ, ଅତ୍ୟାଚାର ଓ ଅବିଚାରର ପ୍ରତିବାଦ କରିବେ ବୋଲି ଆଶଙ୍କା କରି ସମସ୍ତ ଶିକ୍ଷାଶ୍ରମକୁ ପନ୍ଦର ବର୍ଷ ପାଇଁ ବନ୍ଦ କରି ଦିଆଯାଇଛି । ଗୁରୁ ଓ ଛାତ୍ରମାନଙ୍କୁ ଆକାଶ ଛାତ ନିର୍ମାଣ କାର୍ଯ୍ୟରେ ନିଯୁକ୍ତ କରାଯାଇଛି । ସବୁ ଯୁଗରେ ଶୋଷକମାନେ ଶିକ୍ଷାର ଆଲୋକକୁ ଏଇପରି ନିଷ୍ଠୁର ଭାବେ ଲିଭାଇ ଦେବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଥାନ୍ତି, କିନ୍ତୁ ତାହା ସମ୍ଭବ ହୁଏନାହିଁ । ଏଇ ଆଲୋକର ଶେଷ ରଶ୍ମି ଦିନେ ନା ଦିନେ ପ୍ରତ୍ୟେକ ହୃଦୟରେ ଲେଲିହାନ ଶିଖାରେ ପରିଣତ ହୋଇଯାଏ । ଛାତ୍ରମାନେ ଶେଷରେ ବିରାଟ ଗଣ ଆନ୍ଦୋଳନର ସୂତ୍ରପାତ କରିଛନ୍ତି । ଲୋକଙ୍କର ଯୁଗ ଯୁଗର ସୁପ୍ତି ବିପ୍ଳବର ତୂର୍ଯ୍ୟନାଦରେ ଭାଙ୍ଗିଯାଇଛି । ମୃତବ୍ୟକ୍ତିର ଉକ୍ତି "ମୋରି ପରି ଅଗଣିତ ଅନାହାରକ୍ଳିଷ୍ଟ ମୃତ ବ୍ୟକ୍ତିମାନଙ୍କର ଭୂତ ତମକୁ ଚିକି ଚିକି କରି ଚିରି ଖାଇଯିବେ," ସତ୍ୟରେ ପରିଣତ ହେବାକୁ ବସିଛି । ବିଦ୍ରୋହୀମାନେ ଅଶ୍ୱଶାଳାରେ ଅଗ୍ନି ସଂଯୋଗ କରିଛନ୍ତି । ପ୍ରିୟାପ୍ରୀତି ତୋଷଣକାରୀ ଦୁଇଜଣ ରାଜକର୍ମଚାରୀଙ୍କୁ ପ୍ରକାଶ୍ୟରେ ଶୂଳୀଦଣ୍ଡ ଦେଇଛନ୍ତି । ବ୍ରହ୍ମଦତ୍ତ ଏହି ବିପ୍ଳବର ନେତୃତ୍ୱ ନେବାକୁ ଆଗେଇ ଆସିଛନ୍ତି । ଯେ ଦିନେ ରାଜାଙ୍କର ବିଶ୍ୱସ୍ତ ଅମାତ୍ୟ ଥିଲେ, ସେ ହିଁ ଆଜି ରାଜାଙ୍କୁ ତାଙ୍କର ଅପରିଣାମଦର୍ଶିତା ସମ୍ପର୍କରେ ସଚେତନ କରାଇ ଦେଇଛନ୍ତି । "ଗୋଟାଏ ନରବଷ୍ଠୁର ଇଚ୍ଛାରେ କୋଟି କୋଟି ଜନତାର ଭବିଷ୍ୟତ ନିୟନ୍ତ୍ରିତ ହୋଇ ପାରେନା ସମ୍ରାଟ୍ ! ଆପଣଙ୍କ ଶକ୍ତିର ଏଇ ମୃତ୍ତିକା ଭାଣ୍ଡ ଆଜି ଭାଙ୍ଗିଯିବ । × × × ଆଉ କେତେଦିନ ଏଇ ସାମ୍ରାଜ୍ୟରେ ଅନାହାର-କ୍ଳିଷ୍ଟ ମଣିଷ ଆପଣଙ୍କୁ ପୂଜା କରିବେ ? ସ୍ନେହ, ପ୍ରେମ ଓ କରୁଣାର ଅଭାବରେ—ବୁଦ୍ଧି, ଜ୍ଞାନ ଓ ଚିନ୍ତାଶକ୍ତିର ଅଭାବରେ କେତେଦିନ ଏ ଅନ୍ଧାରି ଶାସନ ଚାଲିବ ?" ବଜ୍ର-ବାହୁଙ୍କ ଅତ୍ୟାଚାରରେ ଅତିଷ୍ଠ ଅନୁଚର, ପାର୍ଶ୍ୱଚର ଓ ଦେହରକ୍ଷୀମାନେ ଶେଷରେ ବିଦ୍ରୋହୀ ଗୋଷ୍ଠୀରେ ଯୋଗ ଦେଇଛନ୍ତି । ସମସ୍ତଙ୍କର ମିଳିତ ଶକ୍ତିର ପ୍ରହାରରେ ସ୍ୱେଚ୍ଛାଚାର ଓ ଏକଛତ୍ରବାଦର ପ୍ରତୀକ ସ୍ୱରୂପ ମୃତ୍ତିକାଭାଣ୍ଡଟି ଭାଙ୍ଗିଯାଇଛି । ବଜ୍ରବାହୁ ଜନତାର ବଜ୍ରନାଦ ଆଗରେ ମୁଣ୍ଡ ନୁଆଇଁ ସିଂହାସନରୁ ଓହ୍ଲାଇ ଆସିଛନ୍ତି । ଶୋଷିତ ଶକ୍ତିର ବିଜୟ ଘୋଷଣାରେ ନାଟକର ପରିସମାପ୍ତି ଘଟିଛି । ଏକ ଅତିବାସ୍ତବ ରୂପକର

ପରିକଳ୍ପନାରେ ନାଟ୍ୟକାର ଚତୁରତାର ସହିତ ଆମ ଦେଶର ସାଂପ୍ରତିକ ସମାଜ-ଅର୍ଥନୈତିକ ଓ ରାଜନୈତିକ ପରିସ୍ଥିତିର ରୂପଦାନ କରିଛନ୍ତି । ଲୋକକଥାର ଉଦ୍‌ଭଟତା ଭିତରେ ଆଧୁନିକ ସମାଜର ବାସ୍ତବ ସମସ୍ୟାକୁ ଫୁଟାଇବା ଏପିକ୍ ନାଟକର ଅନ୍ୟତମ ଧର୍ମ ।

ଗଣଶିକ୍ଷାର ବାହକ ହୋଇଥିବା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏପିକ୍ ନାଟକ ପାରମ୍ପରିକ ଅପେରା ଓ ଲୋକନାଟ୍ୟ ଶୈଳୀ ମାଧ୍ୟମରେ ଆଧୁନିକ ଜୀବନବୋଧର ଉପସ୍ଥାପନ କରେ । 'ମହାନାଟକ' ଓଡ଼ିଶାର ପାରମ୍ପରିକ ଯାତ୍ରାଶୈଳୀରେ ଲିଖିତ । ରାଜା, ପାରିଷଦ, ବିଦୂଷକ, ରାଣୀ, ଦାସୀ ଇତ୍ୟାଦି ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକର ଆଡ଼ମ୍ବରପୂର୍ଣ୍ଣ ଭାବଭଙ୍ଗୀ ଓ ଉଦ୍‌ଭଟ ସଂଳାପ ଯାତ୍ରା ଅନୁରୂପ । ନାଟ୍ୟମୋହ ଭଙ୍ଗକରି ଦର୍ଶକଙ୍କୁ ବାରମ୍ବାର ଘଟଣା ଓ ସମସ୍ୟା ପ୍ରତି ସଚେତନ କରାଇ ଦେବା ଲାଗି ଜନପ୍ରିୟ ନାଟ୍ୟାଙ୍ଗ ଦାସକାଠିଆ ବିଶେଷ ସହାୟକ ହୋଇଛି । ମହାକାବ୍ୟିକ ରୀତିର ବର୍ଣ୍ଣନା ମାଧ୍ୟମ ଭାବରେ ଏହାର ଉପଯୋଗ ଅଭିନବ ଓ ଅଭିନନ୍ଦନୀୟ । ଦାସକାଠିଆ ଓ ଯାତ୍ରା ଦେଖିବାରେ ଅଭ୍ୟସ୍ତ ଗ୍ରାମ ଓ ସହରାଞ୍ଚଳର ସାଧାରଣ ଦର୍ଶକଙ୍କୁ ଏ ନାଟକର ନୂତନତ୍ୱ ବିଭ୍ରାନ୍ତ କରେନାହିଁ, ବରଂ ଦେଶର ରାଜନୈତିକ ପରିସ୍ଥିତିର ସହଜ ଉପଲବ୍ଧି ଦ୍ୱାରା ଆନନ୍ଦ ଦେଇପାରେ ।

'ଅଥଚ ଚାଣକ୍ୟ'(୧୯୮୨)ନାଟକରେ ରତ୍ନାକର ଚଇନିଙ୍କର ବର୍ଣ୍ଣନା ମାଧ୍ୟମ କିନ୍ତୁ ଭିନ୍ନ । ଘୋଷଣାକାରୀ ଭାବରେ ସେ ଗୋଟିଏ ସାମ୍ବାଦିକ ଚରିତ୍ରର ଉପସ୍ଥାପନ କରିଛନ୍ତି । ଏ ଚରିତ୍ରଟି ନାଟକର ବିଷୟବସ୍ତୁର ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ସୂଚନା ଦେଉନାହିଁ;ନାଟକର ବିଭିନ୍ନ ଘଟଣା ବା ସଂଳାପ ସହିତ ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ଥିବା କେତେକ ସାଂପ୍ରତିକ ଘଟଣାର ସମ୍ବାଦ ବିଭିନ୍ନ ଓଡ଼ିଆ ସମ୍ବାଦପତ୍ରରୁ ପାଠ କରୁଛି ମାତ୍ର । ଏହାଦ୍ୱାରା ଅତୀତର ନନ୍ଦ ସାମ୍ରାଜ୍ୟର ଅତ୍ୟାଚାର ଓ ଅରାଜକତାର ପୁନରାବୃତ୍ତି ସାମ୍ପ୍ରତିକ ଶାସନରେ କିପରି ଘଟୁଛି, ସେଗୁଡ଼ିକ ମର୍ମସ୍ପର୍ଶୀ ଭାବେ ଉପସ୍ଥାପିତ । ପ୍ରକୃତ ପକ୍ଷେ ନାଟକର ସଂଯୋଜକ ଚରିତ୍ର ହେଉଛି ଲୋକ । ଏଇ ଚରିତ୍ରଟି ନନ୍ଦ ରାଜତ୍ୱର କୁଶାସନ ଯୋଗୁଁ ଉପୁଜିଥିବା ଦେଶର କରୁଣ ପରିସ୍ଥିତିର ସୂଚନା ଦେଇଛି । ନାଟକର ମୁଖ୍ୟ ଚରିତ୍ର ଚାଣକ୍ୟ, ଚନ୍ଦ୍ରଗୁପ୍ତ, ସୁହାସିନୀ ପ୍ରଭୃତି ପ୍ରତ୍ୟେକଙ୍କୁ ପ୍ରତ୍ୟେକଙ୍କର ଖବର ଜଣାଇଛି; ସେମାନଙ୍କୁ ତତ୍କାଳୀନ ପରିସ୍ଥିତି ସମ୍ପର୍କରେ ଅବହିତ କରାଇଛି ଏବଂ ନିଜସ୍ୱ ମନ୍ତବ୍ୟ ଦେଇଛି । ଚରିତ୍ରଟି ନାଟକଠାରୁ ଅସଂଲଗ୍ନ ନୁହେଁ । ସେ ବେଲ୍ଲାଲସେନ ଭଳି ସବୁ ଘଟଣାର ସାକ୍ଷୀ, ପୁଣି ବିପ୍ଳବର ଅଗ୍ନି ପ୍ରଜ୍ଜ୍ୱଳିତ କରାଇବା ପାଇଁ ଏକ ଲେଲିହାନ ଅଗ୍ନିଶିଖା । ପ୍ରେମଶୀଳା ସୁହାସିନୀର ବିଡ଼ମ୍ବିତ ଜୀବନର ଅବସାନ ଘଟାଇ ତାକୁ ସମସ୍ତ ଲଜ୍ଜାରୁ ରକ୍ଷା କରିବା ଏବଂ ସୁହାସିନୀର ପ୍ରେମିକ ଚାଣକ୍ୟଙ୍କୁ ସୁହାସିନୀର ପବିତ୍ରତା ଓ ଆତ୍ମଦାନର କାହାଣୀ ଶୁଣାଇବା ତାର ନାଟକୀୟ କାର୍ଯ୍ୟ ।

'ଅଥଚ ଚାଣକ୍ୟ' ପୂର୍ଣ୍ଣତଃ ଇତିହାସ ଆଧାରିତ ନାଟକ ନୁହେଁ । ଚାଣକ୍ୟଙ୍କ ସାହାଯ୍ୟରେ ଅତ୍ୟାଚାରୀ ନନ୍ଦ ରାଜାଙ୍କ ପତନ ଘଟାଇ ଚନ୍ଦ୍ରଗୁପ୍ତଙ୍କ ମଗଧ ସିଂହାସନ

ଅଧିକାର ଅଂଶଟି କେବଳ ଇତିହାସର ବିଷୟ । ଅନ୍ୟ ସମସ୍ତ ଅଂଶ କାଳ୍ପନିକ । ଇତିହାସ ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ସାମ୍ପ୍ରତିକ ସମାଜ ଓ ଜୀବନକୁ ଉପସ୍ଥାପନ କରିବା ଆଧୁନିକ ନାଟକର ଏକ ବିଶେଷ ଶୈଳୀ । ବ୍ରେଖ୍ଟଙ୍କର ଏପିକ୍ ନାଟକ Life of Galileoରେ ଏହି କୌଶଳ ପ୍ରଯୁକ୍ତ । ଇତିହାସର ପର୍ଯ୍ୟାଲୋଚନା ଆଧୁନିକ ଯୁକ୍ତିବାଦୀ ମଣିଷର ଧର୍ମ । ଇତିହାସର ପୁନରାବୃତ୍ତିକୁ ତେଣୁ ଆଜିର ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଗମ୍ଭୀରଭାବରେ ଅନୁଧ୍ୟାନ କରୁଛନ୍ତି । ଯୁଗ ଯୁଗ ଧରି ଶାସକର ଅନ୍ୟାୟ ଅତ୍ୟାଚାରରେ ସାଧାରଣ ଲୋକେ ନିର୍ଯାତିତ ହୁଅନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ଦିନ ଆସେ, ଯେତେବେଳେ ସେମାନଙ୍କ ବଜ୍ର ହୁଙ୍କାରରେ ସିଂହାସନ ଧରାଶାୟୀ ହୁଏ । ଏହା ଏକ ଐତିହାସିକ ସତ୍ୟ । ନନ୍ଦ ରାଜାଙ୍କର ତ୍ରୁଟିପୂର୍ଣ୍ଣ ଶାସନ ବ୍ୟବସ୍ଥା, କୃଷି, ଅର୍ଥନୀତି, ବୈଦେଶିକ ନୀତି, ଏବଂ ପ୍ରଜାଶୋଷଣ ବିରୁଦ୍ଧରେ ପରିବର୍ତ୍ତନଶୀଳ ହୋଇ ଉଠିଛନ୍ତି ଚାଣକ୍ୟ । ତାଙ୍କର ପ୍ରରୋଚନାରେ ଚନ୍ଦ୍ରଗୁପ୍ତ ବିପ୍ଳବୀ ପ୍ରଜାମାନଙ୍କର ନେତୃତ୍ବ ନେଇଛନ୍ତି । ଶେଷରେ ମଗଧ ସିଂହାସନ ଅଧିକାର କରି ଏକ ନୂତନ ଯୁଗର ଆରମ୍ଭ କରିବା ଲାଗି ପ୍ରତିଶ୍ରୁତି ଦେଇଛନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ଚିର ଅତ୍ୟାଚାରିତ ପ୍ରଜାମାନଙ୍କ ସ୍ବପ୍ନ ସଫଳ ହୋଇପାରି ନାହିଁ । ସିଂହାସନ ଲାଭ କଲା ପରେ ମଧ୍ୟ ଚନ୍ଦ୍ରଗୁପ୍ତ ହୋଇଛନ୍ତି ସେହି ଗତାନୁଗତିକ ରାଜତନ୍ତ୍ରର ବଶୀଭୂତ । ଜନମଙ୍ଗଳ ଅପେକ୍ଷା ନିଜର ପ୍ରଭୁତ୍ବ ଓ କ୍ଷମତା ତାଙ୍କ ନିକଟରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ବ ଲାଭ କରିଛି । ବିଳାସବ୍ୟସନରେ ପ୍ରମତ୍ତ ହୋଇ ସେ ଭୁଲି ଯାଇଛନ୍ତି ଜଳବିନା କୃଷକର ଦୁର୍ଗତି, ସାଧାରଣ ନାଗରିକର ଦୁର୍ଦ୍ଦଶା । ଏଇକଥା ଚେତାଇ ଦେବାକୁ ଆସି ଚାଣକ୍ୟ ହୋଇଛନ୍ତି ଅପମାନିତ, ସେ ଦେଖିଛନ୍ତି ଶାସକ ବଦଳିଛି, କିନ୍ତୁ ଶାସନ ବଦଳି ନାହିଁ । କୃଷି ଅର୍ଥନୀତି ପୂର୍ବପରି ରହିଯାଇଛି ବିପର୍ଯ୍ୟସ୍ତ ଅବସ୍ଥାରେ । ବର୍ତ୍ତମାନ ଚାଣକ୍ୟ କିଂକର୍ତ୍ତବ୍ୟ ବିମୂଢ଼ । କୁଆଡ଼େ ସେ ଯିବେ ? ନୂତନ ଶାସନ ପଦ୍ଧତି, ନୂତନ କୂଟନୀତି, ନୂତନ ରାଜନୀତିର ସନ୍ଧାନରେ ନା ନୂତନ ଶାସକର ସନ୍ଧାନରେ ? କିନ୍ତୁ ଏ ଅନ୍ବେଷଣର କଣ ଶେଷ ଅଛି କେବେ ? ଆଜି ଭାରତର ଶାସକ ଓ ଶାସନନୀତି ବଦଳିଛି, କିନ୍ତୁ ଜନସାଧାରଣଙ୍କର ଅବସ୍ଥାର ଉନ୍ନତି ଘଟିଛି କେତେଦୂର ? ଯେଉଁମାନେ ପ୍ରଚଳିତ ଶାସନର ବିରୁଦ୍ଧାଚରଣ କରୁଥିଲେ, ଶାସନଗାଦିକୁ ଆସିବା ପରେ ସେମାନଙ୍କର ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ପୁରୋଗାମୀ ନ ହୋଇ ହୋଇଛି ପଶ୍ଚାତ୍‌ଗାମୀ । ଦେଶର ସ୍ବାର୍ଥ ଅପେକ୍ଷା ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ସ୍ୱାର୍ଥ ହିଁ ଶାସକମାନଙ୍କୁ ଯୁଗ ଯୁଗ ଧରି ଗ୍ରାସ କରିବସିଛି ।

ବର୍ଣ୍ଣନାକାରୀ ବା ସଂଯୋଜକ ମାଧ୍ୟମ ଭାବରେ ଦାସକାଠିଆ ସୁବୋଧ ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କ 'ଏଥି ଅନ୍ତେ' (୧୯୭୨)ନାଟକରେ ଗୃହୀତ । ଏହା ଏକ ମୁକ୍ତ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଉପଯୋଗୀ ଏପିକ୍ ନାଟକ । ଯାତ୍ରା ଶୈଳୀରେ ପଦ୍ୟ ବଚନିକା ଦେଇ ନାଟକର ଆରମ୍ଭ । ଦୃଶ୍ୟାନ୍ତର ଗୁଡ଼ିକରେ ଦାସକାଠିଆ ଗାୟକ ଓ ପାଳିଆ ଘୋଷକର କାର୍ଯ୍ୟ କରିଛନ୍ତି । ରାଜାଙ୍କର ପ୍ରଶସ୍ତି ଗାନ କରିବାକୁ ଯାଇ କହିଛନ୍ତି—"ରାଜ୍ୟର ସୁଶାସନରେ ସମସ୍ତଙ୍କ ପାଇଁ ଖଣ୍ଡେ ଖଣ୍ଡେ ଘର ଓ ପେଟପୂରା ଭୋଜନର ବ୍ୟବସ୍ଥା କରାଯିବ । ରାଜ୍ୟରୁ ବେକାରୀ ଓ ଜମାସ୍ତୁତି ଲୋପପାଇବ । ଦୁଃଖ, ଶୋକ, ରୋଗ, ନିରକ୍ଷତା କିଛି ରହିବ ନାହିଁ । ଏହା ଯଥାର୍ଥରେ

ହେବ ରାମରାଜ୍ୟ ।" ଏହିପରି ଘୋଷଣା ଯୁଗ ଯୁଗ ଧରି ଲୋକେ ଶୁଣି ଆସୁଛନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ଶାସକମାନଙ୍କର ଆନ୍ତରିକତାର ଅଭାବ ଓ ପ୍ରବଞ୍ଚନା ଯୋଗୁଁ ଏହା ସବୁକାଳରେ ବିଡ଼ମ୍ବିତ ହେଉଛି । ଦାସକାଠିଆ ଗୀତ ଭିତରେ 'ମହାନାଟକ' ଅନୁରୂପ ଏଠାରେ ପ୍ରଚଳିତ ଶାସନ ବ୍ୟବସ୍ଥାକୁ ତୀବ୍ର ବ୍ୟଙ୍ଗ କରାଯାଇଛି ।

ଏହି ନାଟକର କଥାବସ୍ତୁ ଭିତରେ ଶାସନପଦ୍ଧତି ଅପେକ୍ଷା ଲୋକଚରିତ୍ରର ଦୋଷତ୍ରୁଟିକୁ ଉପସ୍ଥାପନ କରାଯାଇଛି । ପ୍ରଜାମାନେ ସେମାନଙ୍କ ଭିତରୁ ଜଣେ ଉପଯୁକ୍ତ ଲୋକଙ୍କୁ ସିଂହାସନରେ ବସାଇବା ପରେ ରାଜ୍ୟର ଦୁର୍ନୀତିଗ୍ରସ୍ତ ଶାସନ ଅପସାରିତହୋଇ ଏକ ନିର୍ମଳ ଶାସନ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହୋଇପାରିଛି ବୋଲି ବିଶ୍ୱାସ କରିଛନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ପାତ୍ରମନ୍ତ୍ରୀଙ୍କ ଦୁର୍ନୀତି ଏପରି ବ୍ୟାପକ ଆକାର ଧାରଣ କରିଛି ଯେ ସୁଶାସନ ଦେବା ରାଜାଙ୍କ ପକ୍ଷରେ ଅସମ୍ଭବ ହୋଇଉଠିଛି । ଦୁର୍ନୀତିଗ୍ରସ୍ତ ମନ୍ତ୍ରୀଙ୍କ ବଦଳରେ ଜଣେ ଗ୍ରାମବାସୀଙ୍କୁ ସେ ମନ୍ତ୍ରୀରୂପେ ନିଯୁକ୍ତ କରିଛନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ବାସ୍ତବରେ ଶାସନ କ୍ଷେତ୍ରରେ କିଛି ପରିବର୍ତ୍ତନ ଘଟିନାହିଁ । ନୂତନ ମନ୍ତ୍ରୀ ତାଙ୍କର ଆତ୍ମୀୟ ସ୍ୱଜନ, ବନ୍ଧୁବାନ୍ଧବଙ୍କୁ ଚାକିରି ଦେଇ ନିଜେ ବିଳାସ ବ୍ୟସନରେ ମାତିଛନ୍ତି । ଦୁର୍ନୀତିଗ୍ରସ୍ତ ରାଜକର୍ମଚାରୀମାନେ ସେମାନଙ୍କ ସହିତ ହାତ ମିଳାଇବାକୁ ରାଜାଙ୍କୁ ବାରମ୍ବାର ପ୍ରରୋଚିତ କରିଛନ୍ତି । ସେମାନଙ୍କ ମାନହାନି କାର୍ଯ୍ୟର ସମର୍ଥନ କରୁ ନ ଥିବାରୁ ରାଜାଙ୍କ ପ୍ରତି ଘୋର ଅସନ୍ତୋଷ ପ୍ରକାଶ କରିଛନ୍ତି । ରାଜା ଅମାତ୍ୟମାନଙ୍କ ଉପରେ ନିର୍ଭରଶୀଳ ଥିବାରୁ ରାଜ୍ୟରେ କୁଶାସନ ଚାଲିଛି । ପ୍ରଜା-ଅସନ୍ତୋଷର ସୁଯୋଗରେ ମନ୍ତ୍ରୀ,ସେନାପତି, ପୁରୋହିତ, କୋଟୁଆଳ ପ୍ରତ୍ୟେକେ ସିଂହାସନ ଅଧିକାର କରିବାର ସ୍ୱପ୍ନ ଦେଖିଛନ୍ତି । ଶାସନ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଅମଲାତନ୍ତ୍ର ଯଦି ଦୁର୍ନୀତିଗ୍ରସ୍ତ ହୁଏ, ତେବେ ଦେଶର ଅଧଃପତନ ଅବଶ୍ୟମ୍ଭାବୀ । ପ୍ରଜାମାନଙ୍କର ଅସନ୍ତୋଷ ବ୍ୟାପକ ବିଦ୍ରୋହରେ ରୂପାନ୍ତରିତ ହୋଇଛି । ସେମାନେ ସମ୍ମିଳିତ ଭାବେ ଆସି ରାଜବାଟୀ ଅଧିକାର କରିଛନ୍ତି । ରାଜା ଅନନ୍ୟୋପାୟ ହୋଇ ନିଜର ଦୋଷ ସ୍ୱୀକାର ପୂର୍ବକ ସିଂହାସନରୁ ଓହ୍ଲାଇ ଆସିବାକୁ ପ୍ରସ୍ତୁତ ହୋଇଛନ୍ତି । କିନ୍ତୁ କେବଳ ଶାସକର ପରିବର୍ତ୍ତନରେ କୌଣସି ପ୍ରଗତିଶୀଳ ପରିବର୍ତ୍ତନ ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । ସମଗ୍ର ଦେଶବାସୀଙ୍କ ଚରିତ୍ରର ସଂଶୋଧନ ନ ଘଟିବା ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଗଣତାନ୍ତ୍ରିକ ଶାସନର ସୁଫଳ ସୁଦୂରପରାହତ । ତେଣୁ ଆଜି ଶାସକଙ୍କୁ କେବଳ ଦୋଷ ଦେଇ ଲାଭ ନାହିଁ । ବ୍ୟକ୍ତିଚରିତ୍ରର ସଂଶୋଧନ ହେଉଛି ଏ ଯୁଗର ସବୁଠାରୁ ବଡ଼କଥା । ତେଣୁ ଦେଶକୁ ଯଥାର୍ଥ ସ୍ୱାଧୀନ, ସାର୍ବଭୌମ, ସମାଜବାଦୀ, ଗଣ-ତାନ୍ତ୍ରିକ ରାଷ୍ଟ୍ରରେ ପରିଣତ କରିବା ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ସମସ୍ତ ନାଗରିକ ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଚରିତ୍ରବଳର ସଂଶୋଧନ କରିବାଲାଗି ଶପଥ ନେଇଛନ୍ତି । ଆଜି ଦେଶରେ ଗଣତନ୍ତ୍ର ବିପନ୍ନ ହେବାରେ ସ୍ୱେଚ୍ଛାଚାରୀ ଶାସକଗୋଷ୍ଠୀ ଯେତେ ଦାୟୀ ନୁହନ୍ତି,ସେତେ ପରିମାଣରେ ଦାୟୀ ହେଉଛନ୍ତି ସାଧାରଣ ଜନତା ଓ ସେମାନଙ୍କର ସ୍ୱାର୍ଥାନ୍ୱେଷୀ ଚରିତ୍ର । ଲୋକେ ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ସ୍ୱାର୍ଥ ଯୋଗୁଁ ସମୂହ ସ୍ୱାର୍ଥକୁ ଜଳାଞ୍ଜଳି ଦେଇ ଦେବାକୁ କୁଣ୍ଠିତ ନୁହନ୍ତି । ଶାସନ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏହାର ପ୍ରତିଫଳନ ସ୍ୱାଭାବିକ । ଏହି ମର୍ମବାଣୀଟି ଏପିକ୍ ଶୈଳୀରେ ସୁନ୍ଦର ଭାବେ ନାଟକଟିରେ ଉପସ୍ଥାପିତ ହୋଇପାରିଛି ।

ଏଇ ଲେଖକଙ୍କର 'ସ୍ୱର୍ଗାରୋହଣ' ଏପିକ୍ ନାଟକ ରଚନାର ଏକ ଅଭିନବ ପରୀକ୍ଷା । ଏହାର ନଅଟି ଦୃଶ୍ୟରୁ ଚାରିଟି ଦୃଶ୍ୟ ମହାଭାରତର କଥାବସ୍ତୁକୁ ଉପଜୀବ୍ୟ କରିଥିବା ବେଳେ ପାଞ୍ଚଟି ଦୃଶ୍ୟରେ ସାଂପ୍ରତିକ ସମସ୍ୟା ଉପସ୍ଥାପିତ । ମହାଭାରତର ଦୃଶ୍ୟଗୁଡ଼ିକ ଗୁରୁଗମ୍ଭୀର, କିନ୍ତୁ ସାମାଜିକ ଦୃଶ୍ୟଗୁଡ଼ିକ ହାସ୍ୟରସ ସିକ୍ତ । ସବୁ ଦୃଶ୍ୟ-ଗୁଡ଼ିକରେ ପ୍ରତିଫଳିତ ପରମ୍ପରା, ବିଶ୍ୱାସ, ବ୍ୟକ୍ତି ଓ ଅନୁଷ୍ଠାନ ବିରୋଧରେ ତୀବ୍ର ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ପ୍ରକାଶ ପାଇଛି । ଏଠାରେ ମହାଭାରତର ଘଟଣା କେବଳ ଉପଜୀବ୍ୟ ବା ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ସାଧନର ସହାୟକ । ତେଣୁ ପୌରାଣିକ ଆଖ୍ୟାନ ଭିତରେ କଳ୍ପିତ ବ୍ୟତିକ୍ରମ ପରିଲକ୍ଷିତ । ଏଥିରେ ମହାଭାରତର ସମସ୍ୟା ସହିତ ଆଧୁନିକ ସମସ୍ୟାକୁ ସମନ୍ୱିତ କରାଇବାର ପ୍ରଚେଷ୍ଟା ନିହିତ । ମହାଭାରତ ହେଉଛି ଦୁଇଟି ବୃହତ୍ ଶକ୍ତିର ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ । କୌରବ ଓ ପାଣ୍ଡବ ଇଚ୍ଛା କରିଥିଲେ ଏ ରକ୍ତାକ୍ତ ସଂଘର୍ଷକୁ ଏଡ଼ାଇ ପାରିଥାନ୍ତେ, ଧ୍ୱଂସମୁଖରୁ ଗୋଟାଏ ବିରାଟ ଜନଗୋଷ୍ଠୀକୁ ରକ୍ଷା କରିପାରିଥାନ୍ତେ । କିନ୍ତୁ ମଣିଷର ସହଜାତ ହିଂସ୍ରତା, ରକ୍ତ ଲୋଲୁପତା ସେମାନଙ୍କୁ ବିଳୟ ଆଡ଼କୁ ହିଁ ଟାଣି ନେଇଛି । ସେମାନେ ବାହ୍ୟତଃ ଶାନ୍ତି ପାଇଁ ଆଗ୍ରହୀ ଓ ପରସ୍ପରକୁ ନିର୍ଦ୍ଦୋଷ ବୋଲି ପ୍ରମାଣିତ କରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କଲେ ମଧ୍ୟ ସେମାନଙ୍କର ଅହଂକାର, ଯୁଦ୍ଧଲିପ୍ସା ସ୍ପଷ୍ଟଭାବେ ପ୍ରକଟିତ ହୋଇପଡ଼େ । ଏହା ଇତି-ହାସର ପ୍ରବହମାନ ଧାରାରେ ସାଂପ୍ରତିକ ସମାଜକୁ ମଧ୍ୟ ଆଚ୍ଛନ୍ନ କରିଛି । "ମଣିଷ ଆଜି ପଶୁ ପାଲଟି ଯାଇଛି । ଅସମାପ୍ତ ରକ୍ତତୃଷ୍ଣା ଆଜି ତାକୁ ପାଗଳ କରିଛି । ସେଠି ହୃଦୟର ପ୍ରଶ୍ନ ନାହିଁ, ସେଠି ମାନବିକତାର ପ୍ରଶ୍ନ ନାହିଁ; ସେଠି କେବଳ ବର୍ତ୍ତିରହିଛି ଗୋଟାଏ ଅନ୍ଧ ଅହଂକାର ।" (ଦୃଶ୍ୟ-୨) × × "ଭସ୍ମାଚ୍ଛାଦିତ ଅଗ୍ନି ପରି ମଣିଷ ମନର ହିଂସ୍ରତା ଦିନେ ତାର ଲେଲିହାନ ଶିଖା ମେଲି ସମସ୍ତ ବିଶ୍ୱସୃଷ୍ଟିକୁ ଧ୍ୱଂସ କରିଦେବ । ପରସ୍ପର ପ୍ରତି ଈର୍ଷାରେ ଆଜି କୁହୁଳି ଉଠୁଛନ୍ତି ବୃହତ୍ ଶକ୍ତିମାନେ । ରକ୍ତ-ଲୋଲୁପତାକୁ ଉହାଡ଼ କରି ଚାଲିଛି ଶାନ୍ତିର ପ୍ରଚାର । କିଏ ଆଉ ଏତେବେଳେ ସେମାନଙ୍କ କରାଳ ଗ୍ରାସରୁ ନିରାଶ୍ରୟା ପୃଥିବୀକୁ ରକ୍ଷା କରିବ ?" (ଦୃଶ୍ୟ-୭) ଆଜି ବିଶ୍ୱଶାନ୍ତି ଏକ ରାଜନୈତିକ ପ୍ରଚାରରେ ପରିଣତ ହୋଇଛି । ପ୍ରତ୍ୟେକ ଦେଶ ସହାବସ୍ଥାନ,ନିରସ୍ତ୍ରୀକରଣ, ବିଶ୍ୱମୈତ୍ରୀ, ବିଶ୍ୱଶାନ୍ତିପରି ସମସ୍ୟାଗୁଡ଼ିକ ଉପରେ ବାହ୍ୟତଃ ଖୁବ୍ ଗୁରୁତ୍ୱ ଆରୋପ କରୁଛନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ପ୍ରକୃତ ପକ୍ଷରେ ଗୋଟିଏ ରାଷ୍ଟ୍ର ଅନ୍ୟ ଏକ ସମକକ୍ଷ ରାଷ୍ଟ୍ରର ସୁଖ ସମୃଦ୍ଧି ଦେଖି ଈର୍ଷାନ୍ୱିତ । ବୃହତ୍‌ଶକ୍ତିମାନେ ପ୍ରତି ମୁହୂର୍ତ୍ତରେ ପରସ୍ପରକୁ ଧ୍ୱଂସ କରିବା ଲାଗି ଗୋପନରେ ପ୍ରସ୍ତୁତ ହେଉଛନ୍ତି । ମଣିଷ ମନର ସହଜାତ ହିଂସ୍ରତା ଆଜି ବିଶ୍ୱ ନେତୃତ୍ୱକୁ ଗ୍ରାସ କରିଛି । ଏପରି ପରିସ୍ଥିତିରେ ଶାନ୍ତିର ପ୍ରଚାର ଏକ ଛଳନା ମାତ୍ର । ମହାଭାରତର କଥାବସ୍ତୁ ଅବଲମ୍ବନରେ ବିଶ୍ୱର ଏଇ ବିପଜ୍ଜନକ ସ୍ଥିତିକୁ ଉଦ୍‌ଘାଟନ କରିବାର ପ୍ରଚେଷ୍ଟା କରା-ଯାଇଛି 'ସ୍ୱର୍ଗାରୋହଣ' ନାଟକରେ । ନାଟକଟିରେ ମୁଖ୍ୟ ସଂଯୋଜକ ଚରିତ୍ର ମହା-ଭାରତର ସଞ୍ଜୟ । କିନ୍ତୁ ବର୍ତ୍ତମାନକୁ ଅତୀତ ସହିତ ସଂଯୋଜିତ କରିବା ଦିଗରେ ତିନିଜଣ ଲୋକଙ୍କ ଭୂମିକା ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ।

ରଥ ମିଶ୍ରଙ୍କ 'ଅରୁଣ ରଙ୍ଗର ପକ୍ଷୀ' ରେ ସତ୍ୟ, ଧର୍ମ, ନ୍ୟାୟ, ପ୍ରେମ ପରି ପାରଂପରିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧ ଗୁଡ଼ିକ କିପରି ଆଜିର ସମାଜରେ କଳଙ୍କିତ ହେବାକୁ ବସିଲାଣି, ତାର ଏକ ମାର୍ମିକ ଚିତ୍ର ଉପସ୍ଥାପିତ । ଯେଉଁମାନେ ଏଗୁଡ଼ିକ ଉପରେ ବିଶ୍ୱାସ ସ୍ଥାପନ କରନ୍ତି, ସେମାନଙ୍କର ଜୀବନ ଘୋର ବିପର୍ଯ୍ୟୟର ସମ୍ମୁଖୀନ । ଏହି ସତ୍ୟଟି ଏପିକ୍ ଶୈଳୀରେ ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇଛି ନାଟକଟିରେ । ବହୁ ସ୍ଥାନରେ ପ୍ରସିଦ୍ଧ କବିମାନଙ୍କର ଗୀତ ସାହାଯ୍ୟରେ ନାଟକର ମର୍ମବାଣୀ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ହୋଇପାରିଛି ।

· ବର୍ତ୍ତମାନ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ରୋମାଣ୍ଟିକ-ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ଦ୍ରୁତ ପରିବର୍ତ୍ତିନମୁଖୀ । ଫଳରେ ବୈୟକ୍ତିକ ସମସ୍ୟା ଅପେକ୍ଷା ସାମାଜିକ ସମସ୍ୟା ·ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଲାଭ କରିଛି । ନାଟକରେ ସମାଜ ବାସ୍ତବବାଦ ବିଭିନ୍ନ ଆଙ୍ଗିକ ମାଧ୍ୟମରେ ଉପସ୍ଥାପିତ । ଓଡ଼ିଶାର ସମୃଦ୍ଧ ଲୋକନାଟ୍ୟ ପରମ୍ପରା ଆଧୁନିକ ନାଟ୍ୟକାର ଓ ଦର୍ଶକ ମଧ୍ୟରେ ସଂଯୋଗ ସ୍ଥାପନ-ଲାଗି ବିଶେଷ ସହାୟକ । ତେଣୁ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଲୋକନାଟ୍ୟ ଶୈଳୀର ଉପଯୋଗରେ ସମାଜ ବାସ୍ତବବାଦୀ ଚିନ୍ତାକୁ ଏପିକ୍ ନାଟକ ମାଧ୍ୟମରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରୁଛନ୍ତି । ଆଜି ଏପିକ୍-ନାଟ୍ୟଧାରା ହିଁ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ସବୁଠାରୁ ଜନପ୍ରିୟ ଧାରା ଭାବରେ ପରିଗଣିତ ।

ଏଠାରେ ଗୋଟିଏ କଥା ସ୍ମରଣୀୟ ଯେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କ ପକ୍ଷେ ବିଶ୍ୱ-ବ୍ୟାପୀ ଏପିକ୍ ନାଟ୍ୟଚେତନାକୁ ଗ୍ରହଣ କରିବା ଏକ ସ୍ୱାଭାବିକ ବ୍ୟାପାର । ଏହାକୁ ଗ୍ରହଣ କରିବାକୁ ଯେପରି ଓଡ଼ିଶାର ନାଟ୍ୟକାର ଓ ଦର୍ଶକମାନେ ପୂର୍ବରୁ ପ୍ରସ୍ତୁତ ହୋଇ ରହି-ଥିଲେ । କାରଣ ଷଷ୍ଠ ଦଶକରେ ନାଟ୍ୟପ୍ରେମୀମାନଙ୍କର ଓଡ଼ିଶୀ ଲୋକନାଟ୍ୟ ପରମ୍ପରା ପ୍ରତି କ୍ରମବର୍ଦ୍ଧମାନ ମୋହ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଛି । ଓଡ଼ିଆ ଲୋକନାଟ୍ୟରେ ବିଶେଷତଃ ଦଣ୍ଡନାଟ, ଚଢ଼େୟାନାଟ, ସୁଆଙ୍ଗ, ଭାରତଲୀଳା, ପ୍ରହ୍ଲାଦନାଟକ, ଦେଶିଆ ନାଟ ପ୍ରଭୃତିରେ ଉଲ-ଲୈକିଆ, ମଉସା, କଥୁରି, ଦ୍ୱାରୀ, ଗାହାକ, ସୂତ୍ରଧାର ପ୍ରଭୃତି ସଂଯୋଗକାରୀ ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକ ଦର୍ଶକ ମନରେ ଚିରନ୍ତନ ରେଖାପାତ କରି ଆସିଛନ୍ତି । ଏହି ସୂତ୍ର ଧରି ପୁରାଣ ପରମ୍ପରା-ପ୍ରେମୀ ଓଡ଼ିଆଙ୍କ ମନୋରଞ୍ଜନ ଲାଗି ଯୁଗସ୍ରଷ୍ଟା ନାଟ୍ୟକାର ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାର ଘୋଷ ତାଙ୍କର ପାଲା କାହାଣୀ ଅନୁସୃତ ନାଟକ 'ଶ୍ରୀ ସତ୍ୟନାରାୟଣ' (୧୯୫୫) ପ୍ରଥମଥର ପାଇଁ ଏପିକ୍ ନାଟ୍ୟଶୈଳୀ ଅନୁରୂପ ଏକ ବିବୃତିଧର୍ମୀ ଶୈଳୀରେ ପ୍ରୟୋଗ କରିଛନ୍ତି । ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାରଙ୍କ ପୂର୍ବରୁ ଏପରି ଶୈଳୀର ପ୍ରୟୋଗ କେବଳ ଭାରତୀୟ ନାଟ୍ୟଜଗତରେ ନୁହେଁ, ଆନ୍ତର୍ଜାତିକ ନାଟ୍ୟଜଗତରେ ମଧ୍ୟ ସମ୍ଭବ ହୋଇ ନ ଥିଲା । କାରଣ ବ୍ରେଖ୍‌ଟଙ୍କ The Life of Galileo, Mother Courage, The Caucasian Chalk Circle, Puntila ପ୍ରଭୃତି ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ୧୯୪୧ ରୁ ୧୯୪୭ ମଧ୍ୟରେ ତାଙ୍କର ଯୁକ୍ତରାଷ୍ଟ୍ର ଅବସ୍ଥାନ କାଳରେ ଲିଖିତ ହୋଇଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଏଗୁଡ଼ିକର ଏପିକ୍ ଧର୍ମ ଆନ୍ତର୍ଜାତିକ ନାଟ୍ୟଚେତନାକୁ ପ୍ରଭାବିତ କରିପାରି ନ ଥିଲା । ଫଳରେ ଏହାର ପ୍ରସାର

ଥିଲା ସୀମାବଦ୍ଧ ଓ ସଙ୍କୁଚିତ । ଅବଶ୍ୟ ବ୍ରେଖ୍ଟଙ୍କ ନାଟକର ସମାଜ ବାସ୍ତବବାଦ ଆଭିମୁଖ୍ୟ ଶ୍ରୀ ସତ୍ୟନାରାୟଣ 'ନାଟକରେ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଅନୁପସ୍ଥିତ ଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଲୋକନାଟ୍ୟର ପ୍ରୟୋଗ ଓ ବିବୃତ୍ତିଧର୍ମୀ ବା ବର୍ଣ୍ଣନାତ୍ମକ ଶୈଳୀଟି ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାରଙ୍କ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ନିଜସ୍ୱ ଓ ମୌଳିକ କଳ୍ପନାପ୍ରସୂତ । ଏଥିପାଇଁ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଯଥେଷ୍ଟ ଗର୍ବ ଓ ଗୌରବ ପ୍ରକାଶ କରିବାର ଅବକାଶ ରହିଛି ।

ସ୍ଥିତିବାଦୀ ନାଟ୍ୟଧାରା

(୧)

୧୯୪୦ ପରବର୍ତ୍ତୀ ୟୁରୋପୀୟ ନାଟ୍ୟ ଜଗତରେ ସ୍ଥିତିବାଦ ଜନିତ ଗଭୀର ଆଲୋଡ଼ନ ଫଳରେ ନାଟକରୁ ପାରମ୍ପରିକ କଥାବସ୍ତୁ ଓ ଆଙ୍ଗିକ ପ୍ରାୟ ଅନ୍ତର୍ହିତ । ସାଂପ୍ରତିକ କାଳରେ ଗଣଚେତନା ପରିବର୍ତ୍ତେ ବ୍ୟକ୍ତିସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟ ନାଟକର ମୁଖ୍ୟବସ୍ତୁରୂପେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ । ସ୍ଥିତିବାଦୀ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଆଧୁନିକ ଜଗତ ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ମଣିଷର ଯଥାର୍ଥ ରୂପକୁ ଉପସ୍ଥାପନ କରିବାରେ ବ୍ୟାପୃତ ।

ମଣିଷର କଳ୍ପନାପ୍ରସୂତ ଈଶ୍ୱରଙ୍କ ଉପରେ ସ୍ଥିତିବାଦୀ ନିର୍ଭରଶୀଳ ନୁହେଁ । ବର୍ତ୍ତମାନର ପୃଥିବୀ ଈଶ୍ୱରହୀନ ବୋଲି ସେ ମନେକରେ । ନିଜ କର୍ମରେ ତାର ପ୍ରଗାଢ଼ ବିଶ୍ୱାସ । ଭାଗ୍ୟବାଦୀ ନ ହୋଇ ସେ କ୍ରିୟାବାଦୀ । କ୍ରିୟା ହିଁ ତାର ଜୀବନକୁ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ କରେ । ସେ କୌଣସି ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ପରମ୍ପରା ଉପରେ ବିଶ୍ୱାସ ରଖେ ନାହିଁ । ଅନ୍ୟମାନେ ଲିପିବଦ୍ଧ କରିଯାଇଥିବା ଅଭିଜ୍ଞ ସତ୍ୟକୁ ଯଥାର୍ଥ ସତ୍ୟ ବୋଲି ସେ ସ୍ୱୀକାର କରେ ନାହିଁ । ନିଜର ଉପଲବ୍ଧ ସତ୍ୟ ହିଁ ଏକମାତ୍ର ସତ୍ୟ । ଆତ୍ମଜିଜ୍ଞାସା ହିଁ ତାର ମୌଳିକତା । ନିଜେ ସମଗ୍ର ସତ୍ୟକୁ ନିଜସ୍ୱ ଅନୁଭୂତି ଭିତରୁ ଖୋଜି ବାହାର କରିବାକୁ ସେ ଚେଷ୍ଟାକରେ । ଧର୍ମ, ଦର୍ଶନ, ସାହିତ୍ୟ, ବିଜ୍ଞାନ— ପ୍ରତ୍ୟେକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ପୂର୍ବସୂରୀମାନଙ୍କର ଅନ୍ଧ ଅନୁସରଣକୁ ସ୍ଥିତିବାଦ ବିରୋଧ କରେ । ଏହା ଏକ ବାଦବିରୋଧୀବାଦ । ଏହା ମଣିଷ ଜୀବନର ବ୍ୟଷ୍ଟିଗତ ଦିଗ ପ୍ରତି ଲକ୍ଷ୍ୟ ରଖି ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ବିଚାର ପ୍ରଦାନ କରେ । ଏହାର ବିଚାର କ୍ଷେତ୍ରରେ କଳ୍ପନା ବା ଭାବପ୍ରବଣତାର ସ୍ଥାନ ନାହିଁ । ସବୁବେଳେ ଏହା ନିଜ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ପ୍ରକୃତ ସତ୍ୟର ଆବିଷ୍କାର କରିଥାଏ ।

ସ୍ଥିତିବାଦୀ ମଣିଷ ହିଁ ନିଜ ଭାଗ୍ୟର ନିୟନ୍ତା । ସେ ନିଜର ମାନସିକତା ଅନୁଯାୟୀ ଦୁଃଖ ବା ସୁଖ ଅନୁଭବ କରେ । ଦୁଃଖବୋଧ ବା ଆନନ୍ଦବୋଧର ସ୍ରଷ୍ଟା ସେ ନିଜେ । ମଣିଷ କୌଣସି ଗୋଷ୍ଠୀର ଅନ୍ତର୍ଗତ ନୁହେଁ । ତାକୁ ଗୋଷ୍ଠୀରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ କରି ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଭାବରେ ଦେଖିବାକୁ ହେବ । ତାର ବ୍ୟକ୍ତିସତ୍ତାକୁ ସମ୍ମାନ ଦେବାକୁ ପଡ଼ିବ । ପ୍ରତିଟି ମଣିଷକୁ ଅନନ୍ୟ ଭାବରେ ସ୍ଥିତିବାଦ ବିଚାର କରେ । ମଣିଷର ମଣିଷତ୍ୱ ବା ମାନବୀୟ ସତ୍ତା (ଏସେନ୍‌ସ) ଉପରେ ସେ ବିଶ୍ୱାସୀ ନୁହେଁ । ମଣିଷକୁ ଦେଖି ତାର ସଂଜ୍ଞା ନିର୍ଣ୍ଣୟ କରିବା ବା ତାକୁ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଶ୍ରେଣୀର ଅନ୍ତର୍ଭୁକ୍ତ କରିବା ଅସମ୍ଭବ । ପ୍ରତିଟି ମଣିଷ ତାର ନିଜସ୍ୱ

ସ୍ୱାଧରେ ସ୍ୱୟଂସଂପୂର୍ଣ୍ଣ । ପ୍ରତ୍ୟେକ ମଣିଷର ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟକୁ ଅର୍ଥାତ ତାର ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ବିଶ୍ୱରବୋଧ ଓ କାର୍ଯ୍ୟପ୍ରଣାଳୀକୁ ସ୍ଥିତିବାଦୀ ସ୍ୱୀକାର କରେ । ସାର୍ତ୍ତ୍ରଙ୍କ ମତରେ "It is on his acts and his acts alone that a man can be judged".

ମଣିଷ ଜୀବନ ନିଃସଙ୍ଗ, ଦ୍ୱିଧାଗ୍ରସ୍ତ । ମଣିଷ ବ୍ୟକ୍ତି, ସମାଜ, ପରିବେଷ୍ଟନୀ ଓ ଈଶ୍ୱରଙ୍କଠାରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ । ଏ ପୃଥିବୀର ସେ ଏକ ସଙ୍କୁଚିତ ପ୍ରାଣୀ । ତାକୁ କାହା ସହିତ ଜଡ଼ିତ କରି ବିଚାର କରିହେବ ନାହିଁ । ତାର ଗତି ଏକ ସରଳରେଖାରେ ନୁହେଁ; ବହୁ ବକ୍ରତା, ବହୁ ଅନିଶ୍ଚୟତା ଭିତର ଦେଇ ତାର ଗତି । ସେଇ ଗତି ଭିତରେ ଥିବା ପର୍ଯ୍ୟାପ୍ତ ସରଳତା ବା ଆଲୋକ ମଣିଷକୁ ଜଗତ ଆଗରେ ପରିଚିତ କରାଏ । ପୁଣି ପରମୁହୂର୍ତ୍ତରେ ଅନ୍ଧକାର ଭିତରେ ଅପରିଚିତ କରିପକାଏ । ପ୍ରକୃତପକ୍ଷେ ମଣିଷ ଏ ଜଗତରେ ଏକ ଅପରିଚିତ ପ୍ରାଣୀ । ଈଶ୍ୱରଙ୍କ ସହ ସମ୍ପର୍କ ଥାଇ ବି ସେ ସମ୍ପର୍କହୀନ । ଐଶ୍ୱରିକ ସତ୍ତାକୁ ମୁହୂର୍ତ୍ତିକ ପାଇଁ ଉପଲବ୍ଧି କରି ମଧ୍ୟ ପରମୁହୂର୍ତ୍ତରେ ସେ ସତ୍ତାକୁ ବିସ୍ମୃତ ହୋଇପଡ଼େ । ଶାଶ୍ୱତ ସତ୍ତାକୁ ପାର୍ଥିବ ସତ୍ତା ଭିତରେ ଧରିରଖିବା ତା ପକ୍ଷରେ ସମ୍ଭବପର ହୁଏନାହିଁ । ତେଣୁ ମଣିଷ ସୃଷ୍ଟି ସହିତ ନିଜକୁ ସାମିଲ କରି ମଧ୍ୟ ପରମୁହୂର୍ତ୍ତରେ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ହୋଇପଡ଼େ ।

ସ୍ଥିତିବାଦ, ଦର୍ଶନ ଅପେକ୍ଷା ସାହିତ୍ୟର ବେଶି ନିକଟବର୍ତ୍ତୀ । ମଣିଷର ବୈଚିତ୍ର୍ୟପୂର୍ଣ୍ଣ ଘଟଣାବହୁଳ ଜୀବନକୁ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରିବା ଲାଗି ସ୍ଥିତିବାଦର ପ୍ରୟୋଜନ ରହିଛି । ମଣିଷକୁ ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ବିଚାରଧାରା ଦ୍ୱାରା ଅଭିବ୍ୟକ୍ତ କରି ହେବନାହିଁ । ସ୍ଥିତିବାଦୀ ଦର୍ଶନ ଏକାକୀ ମଣିଷର ଦର୍ଶନ ହୋଇଥିବାରୁ ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଚିନ୍ତାଧାରାଦ୍ୱାରା ଆବଦ୍ଧ ନୁହେଁ ।

କୌଣସି ଦର୍ଶନ ହଠାତ୍ ସାଧାରଣ ଲୋକଙ୍କୁ ପ୍ରଭାବିତ କରିପାରେ ନାହିଁ । କାରଣ ଲୋକମାନଙ୍କର ଜୀବନଚର୍ଯ୍ୟାଠାରୁ ଦର୍ଶନର ଏକ ସମ୍ଭ୍ରମପୂର୍ଣ୍ଣ ଦୂରତ୍ୱ ରହିଥାଏ । କିନ୍ତୁ ସ୍ଥିତିବାଦ ସାହିତ୍ୟ ମାଧ୍ୟମରେ ସାଧାରଣ ଶିକ୍ଷିତ ଗୋଷ୍ଠୀଙ୍କ ନିକଟରେ ପହଞ୍ଚିପାରିଛି । ସାର୍ତ୍ତ୍ର, କାମ୍ୟୁ ପ୍ରମୁଖ ବିଶ୍ୱବିଶ୍ରୁତ ସାହିତ୍ୟିକମାନେ ଏହି ଚିନ୍ତାଧାରାକୁ ସାହିତ୍ୟ ମାଧ୍ୟମରେ ପ୍ରକାଶ କରି ବିଶ୍ୱବ୍ୟାପୀ ଆଲୋଡ଼ନ ସୃଷ୍ଟି କରିବାକୁ ସମର୍ଥ ହୋଇଛନ୍ତି । ମଣିଷର ଅସ୍ପଷ୍ଟ, ଦୁର୍ବୋଧ, ରହସ୍ୟମୟ, ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ଜୀବନକୁ କୌଣସି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ବିଚାରଧାରା ଉପରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରିବାର ବ୍ୟର୍ଥ ପ୍ରୟାସ କରିନାହାନ୍ତି । ଜଣେ ମଣିଷର ଚିନ୍ତାଧାରା ଅନ୍ୟ ମଣିଷଠାରୁ ଭିନ୍ନ । ତାର ବ୍ୟକ୍ତିସତ୍ତା କାହା ଉପରେ ନିର୍ଭରଶୀଳ ନ ହୋଇ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ପ୍ରକାଶ ଚାହେଁ । ଏହି ବ୍ୟକ୍ତିସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟ ବାରମ୍ବାର ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ସାମାଜିକ ଓ ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧ ଦ୍ୱାରା ବ୍ୟାହତ ହୋଇଛି । ଅନେକ ସମୟରେ ସମାଜ, ଧର୍ମ ଓ ବିଜ୍ଞାନର ଗଡ୍ଡାଳିକା ପ୍ରବାହରେ ନିଜକୁ ସାମିଲ କରିଦେବାକୁ ବାଧ୍ୟ ହୋଇଛି । କିନ୍ତୁ ଏହି ପ୍ରବାହ ଭିତରୁ ବ୍ୟକ୍ତି ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟବାଦୀ ମଣିଷଟିକୁ ରକ୍ଷାକରିବା ହେଉଛି ସ୍ଥିତିବାଦୀମାନଙ୍କର ଲକ୍ଷ୍ୟ ।

ସମଷ୍ଟିଠାରୁ ଭିନ୍ନ କରି ବ୍ୟକ୍ତିର ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ସତ୍ତା ବା ସ୍ୱରୂପ -ପ୍ରକାଶ ଲାଗି ସ୍ଥିତିବାଦୀ ସାହିତ୍ୟର ସୃଷ୍ଟି ।

ଆଧୁନିକ ଜଗତରେ ମଣିଷର ସ୍ଥିତି ସଙ୍କଟପୂର୍ଣ୍ଣ । ମଣିଷ ଦିନେ ଯେପରି ଅସୀମ ନିକଟରେ ନିଜକୁ ଅତି ନଗଣ୍ୟ ଭାବି ଆତ୍ମ ସମର୍ପଣ କରିଯାଉଥିଲା, ଆଜି ବିଜ୍ଞାନ ନିକଟରେ ସେ ସେହିପରି ନିଜକୁ ଅତି ତୁଚ୍ଛ ମଣୁଛି । ବ୍ୟକ୍ତିର ଦୋଦୁଲ୍ୟମାନ ସ୍ଥିତି କ୍ରମଶଃ ବିଲୁପ୍ତ ହୋଇଆସୁଛି । ସେ ନିଜକୁ ଗୋଟିଏ ବସ୍ତୁଠାରୁ ଆଉ ଅଧିକ କିଛି ମନେ କରିପାରୁ ନାହିଁ । ପ୍ରକୃତ ପକ୍ଷରେ ବିଜ୍ଞାନ ମଣିଷର ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଚିନ୍ତାଶକ୍ତି ଉପରେ ଏପରି ଗଭୀରଭାବେ ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରି ବସିଛି ଯେ ସେ କୌଣସି ଜିନିଷକୁ ବିଜ୍ଞାନର ବିନା ସାହାଯ୍ୟରେ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରିବାକୁ ପ୍ରସ୍ତୁତ ହେଉନାହିଁ । ପ୍ରକୃତିଠାରୁ ରକ୍ଷା ପାଇବା ଲାଗି ବିଜ୍ଞାନର ସହାୟତା ଲୋଡ଼ି ମଣିଷ ଆଜି ପୂର୍ବାପେକ୍ଷା ବେଶି ବିପନ୍ନ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ପ୍ରକୃତି ସହିତ ମଣିଷର ସଂଯୋଗ ସ୍ୱାଭାବିକ; କିନ୍ତୁ ବିଜ୍ଞାନ ସହିତ ତାର ସଂଯୋଗ କୃତ୍ରିମ । ଅସୀମ ନିକଟରେ ସସୀମର ସଂପର୍କ ଭାବପୂର୍ଣ୍ଣ । ଅସୀମ ପ୍ରତି ସସୀମ ଭୟସ୍ମିତ; କିନ୍ତୁ ଏକ ସ୍ୱାଭାବିକ ଆକର୍ଷଣରେ ଆକର୍ଷିତ । କିନ୍ତୁ ମଣିଷ ପାଇଁ ବିଜ୍ଞାନ ବଡ଼ ଦାରୁଣ, ଭୀତିପ୍ରଦ । ମଣିଷର ବ୍ୟକ୍ତିସତ୍ତା ଯେତେବେଳେ ଚିତ୍କାର କରିଉଠେ, ସେତେବେଳେ ମଣିଷ ବିଜ୍ଞାନ କବଳରୁ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣରୂପେ ମୁକ୍ତ ହୁଏ । ପ୍ରକୃତି ଉପରେ ସେ ଯଥାର୍ଥରେ ପ୍ରଭୁତ୍ୱ ବିସ୍ତାର କରି ପାରିନାହିଁ; ପ୍ରକୃତି ବିରୁଦ୍ଧରେ ବିଜ୍ଞାନକୁ ସ୍ୱାଗତ କରି ଆଣି ସେ ନିଜେ ବିଜ୍ଞାନର କ୍ରୀତଦାସ ହୋଇପଡ଼ିଛି ।

ବିଜ୍ଞାନ ସାହାଯ୍ୟରେ ପ୍ରକୃତି ଉପରେ ଆଧିପତ୍ୟ ବିସ୍ତାର କରିବାର ଆତ୍ମ-ସନ୍ତୋଷରେ ମଣିଷ ନିଜର ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ପ୍ରଶ୍ନ ଅର୍ଥାତ୍ ନିଜକୁ ପ୍ରଶ୍ନ କରିବାର ପ୍ରବଣତାକୁ ଭୁଲିଯାଉଛି । ମଣିଷ ଜୀବନର ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ପ୍ରଶ୍ନ ଚିରଦିନ ରହିଯାଉଛି ଅସମାହିତ । ସେ ନିଜର ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ଶକ୍ତିର ବିକାଶ ଘଟାଇବାକୁ ଅସମର୍ଥ ହେଉଛି । ସମାଜ ଓ ପାରି-ପାର୍ଶ୍ୱିକରୁ ନିଜକୁ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର କରି ଭାବିବାର ଅଧିକାର ତାର ଲୋପ ପାଉଛି । ଆଜି ସ୍ଥିତିବାଦୀ ସାହିତ୍ୟ ହିଁ ମଣିଷକୁ ଚିହ୍ନାଇ ଦେଉଛି ତାର ଅସଲରୂପ ।

ପାରମ୍ପରିକ ଧାରଣା, ବିଶ୍ୱରବୋଧ ବା ତତ୍ତ୍ୱ ଉପରେ ନିର୍ଭର ନ କରି ମଣିଷ ସମ୍ପର୍କିତ ନୂତନ ଦର୍ଶନ ଦେବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରି ଆସିଛନ୍ତି ଅସ୍ତିତ୍ୱବାଦୀମାନେ । ଅତୀତ ଯୁଗରେ ମଣିଷର ସ୍ଥିତି ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ପ୍ରଦାନ କରାଯାଇଛି । କିନ୍ତୁ ଆଧୁନିକ ଯୁଗରେ ତାର କିଛି ଗୁରୁତ୍ୱ ନାହିଁ । ସେ ଗୋଟିଏ ନଗଣ୍ୟ ବସ୍ତୁ ପରି ବିଜ୍ଞାନର ଗବେଷଣା ସାମଗ୍ରୀ ହୋଇ ପଡ଼ିଲାଣି । କିନ୍ତୁ ବ୍ୟକ୍ତି ସତ୍ତାର ମହତ୍ତ୍ୱ ଉପଲବ୍ଧିଜନିତ ସଚେତନତା ସୃଷ୍ଟି କରାଇ ପାରିଥିବା ଯୋଗୁଁ ସ୍ଥିତିବାଦୀ ଦର୍ଶନ ଆଜି ଆଧୁନିକ ମଣିଷ ନିକଟରେ ଏତେ ଜନପ୍ରିୟ । ଆଧୁନିକ ଯୁଗର ସମାଜ, ରାଜନୀତି, ବିଜ୍ଞାନ, ଦର୍ଶନ, ଇତିହାସ ଏତେ ଦ୍ରୁତ ଗତିରେ ଆଗେଇ ଚାଲିଛି ଯେ ମଣିଷ ସେ ସମସ୍ତ ନିକଟରେ ଅତି ତୁଚ୍ଛ ହୋଇପଡ଼ୁଛି ।

ଆଧୁନିକ ପାରିପାର୍ଶ୍ୱିକର ପ୍ରଭାବରେ ମଣିଷର ବ୍ୟକ୍ତିସତ୍ତା ବିପନ୍ନ । ଅଗାଧ ସମୁଦ୍ର ଭିତରେ ବୁଡ଼ିଯାଉଥିବା ଦ୍ୱୀପଭଙ୍ଗାଟିଏ ପରି ତାର ସ୍ଥିତି । ଆଧୁନିକ ପୃଥିବୀର ଦ୍ରୁତ ଯାନାପଥରେ ଗୋଟିଏ ନଗଣ୍ୟ ଷ୍ଟେସନ ପରି ସେ କ୍ରମଶଃ ବିସ୍ମୃତ ହୋଇପଡ଼ୁଛି । ତାର ସକଳ ଆଶା ଆକାଂକ୍ଷା ଚୂର୍ଣ୍ଣବିଚୂର୍ଣ୍ଣ ହୋଇଯାଉଛି । ସେ ନିଜକୁ ଏ ବିରାଟ ପୃଥିବୀ ଭିତରେ ଅତ୍ୟନ୍ତ ଅସହାୟ ମନେକରୁଛି । ଏହି ଅସହାୟତାରୁ ମୁକ୍ତି ଦେଇ ତାକୁ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଭାବରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରାଇବା ସ୍ଥିତିବାଦୀ ଦର୍ଶନର ଲକ୍ଷ୍ୟ । ସେହି କାରଣରୁ ଏହା ଆଜି ପୃଥିବୀର ଚିନ୍ତାଶୀଳ ମଣିଷମାନଙ୍କୁ ବିଶେଷଭାବେ ସ୍ପର୍ଶ କରିଛି । କଳା, ସାହିତ୍ୟ, ରାଜନୀତି, ସମାଜବିଜ୍ଞାନ ସବୁ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏହା ନିଜର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ବିସ୍ତାର କରିବସିଛି ।

୧୯୪୦ ପରବର୍ତ୍ତୀ ବିଶ୍ୱ ସାହିତ୍ୟ ସ୍ଥିତିବାଦୀ ଦର୍ଶନ ଦ୍ୱାରା ବିଶେଷଭାବେ ପ୍ରଭାବିତ । ସାର୍ତ୍ତ୍ରେ, କାମ୍ୟୁ, ଦସ୍ତୋଭସ୍କି, କାଫ୍‌କା ପ୍ରମୁଖଙ୍କ ନାଟକ, ଉପନ୍ୟାସ ମାଧ୍ୟମରେ ସ୍ଥିତିବାଦର ସ୍ୱରୂପ ଚମତ୍କାର ଭାବେ ଫୁଟି ଉଠିଛି । ନାଟ୍ୟଜଗତରେ ବିଶ୍ୱ-ବିଶ୍ରୁତ ହୋଇପାରିଛନ୍ତି ସାର୍ତ୍ତ୍ରେ ଓ କାମ୍ୟୁ । କାମ୍ୟୁଙ୍କର 'କାଲିଗୁଲା', 'ମିଥ୍ ଅଫ ସିସିଫସ୍'; ସାର୍ତ୍ତ୍ରେଙ୍କର 'ଇନ କ୍ୟାମେରା', 'ମେନ୍ ଉଇଦାଉଟ୍ ସ୍ୟାଡ଼ୋଜ୍' ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ନୂତନ ନାଟ୍ୟଚିନ୍ତା ଉପସ୍ଥାପନରେ ସକ୍ଷମ । ଆଧୁନିକ ନାଟକର ଆତ୍ମା ସ୍ଥିତିବାଦୀ ଦର୍ଶନ ଦ୍ୱାରା ରୂଢ଼ିମନ୍ତ । ଏହା ଫଳରେ ଆଧୁନିକତା ଅଭିମୁଖରେ ନାଟକର ଦ୍ରୁତ ଗତି ସମ୍ଭବ ହୋଇଛି । ନାଟକ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଯୁଗରେ ମଣିଷ ଜୀବନର ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଦିଗକୁ ଉପସ୍ଥାପିତ କରିଥାଏ । କିନ୍ତୁ ସମାଜଠାରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ମଣିଷର ମୌଳିକ ବିବର୍ତ୍ତନର ଚିତ୍ର ଏହି ଶ୍ରେଣୀର ନାଟକଗୁଡ଼ିକରେ ଉପସ୍ଥାପିତ । ସମସ୍ତ ଆଧୁନିକ-ସାହିତ୍ୟ-ସଚେତନ ବ୍ୟକ୍ତି ଆଜି 'ସ୍ଥିତିବାଦକୁ ସାହିତ୍ୟର ମୁଖ୍ୟ ଦର୍ଶନ ବୋଲି କହିଲାବେଳେ ସାହିତ୍ୟରେ ଏହି ଦର୍ଶନର ଅନ୍ୟତମ ପ୍ରୟୋଗ କର୍ତ୍ତା ଓ ପ୍ରବକ୍ତା ସାର୍ତ୍ତ୍ରେ ମାର୍କସବାଦକୁ ଆଜିର ମୁଖ୍ୟ ଦର୍ଶନ ଭାବରେ ଘୋଷଣା କରିଛନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ଆଜିର ନାଟକରେ ଆଧୁନିକ ଯାନ୍ତ୍ରିକ ଜୀବନର ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାବୋଧ ଏତେ ବେଶି ପ୍ରକଟିତ ଯେ, ଏହି ଧର୍ମର ନାଟକଗୁଡିକୁ ସ୍ଥିତିବାଦୀ ଛଡ଼ା ଅନ୍ୟ କୌଣସି ନାଟକର ପର୍ଯ୍ୟାୟଭୁକ୍ତ କରିହେବ ନାହିଁ ।

ଆଜିର ସଂଶୟଗ୍ରସ୍ତ ମଣିଷ କେତେବେଳେ ମୂଳ ସାମାଜିକ ଧାରାଠାରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ହୋଇ ନିଃସଙ୍ଗ ହୋଇପଡ଼ୁଛି, ସେ ସମ୍ପର୍କରେ ସେ ପ୍ରାୟ ସଚେତନ ନୁହେଁ । ମଣିଷ ନିଜର ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟବୋଧ ଖୋଜି ଖୋଜି ପାରିପାର୍ଶ୍ୱିକ ପ୍ରଭାବରେ ଏପରି ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାର ଶିକାର ହେଉଛି । ତେଣୁ ଗୋଟିଏ ସ୍ଥିତିବାଦୀ ମଣିଷର ସ୍ଥିତି ପ୍ରକୃତରେ ଉଦ୍‌ଭଟ । ମଣିଷର ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ସ୍ଥିତି ଓ କ୍ରମ-ରୂପାନ୍ତରିତ ଉଦ୍ଭଟ ସ୍ଥିତି ଯଥାକ୍ରମେ ସ୍ଥିତିବାଦୀ ଓ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକଗୁଡ଼ିକରେ ପ୍ରକାଶ ପାଇଛି । ହିଗେଲ, ମାର୍କସ ଓ ଫ୍ରୋମ ଥିଲେ ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାର ଜଣେ ଜଣେ ପ୍ରଧାନ ପ୍ରବକ୍ତା । ମାର୍କସଙ୍କ ଦର୍ଶନଜାତ ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାବୋଧର ସ୍ୱରୂପ ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ବିଶେଷଭାବେ ବିଶ୍ଳେଷିତ । ୧୯୬୦ ପରଠାରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନତା ବିଶ୍ୱ-ବ୍ୟାପକତା ଲାଭ କରିଛି । ଏହା ବର୍ତ୍ତମାନ ସାହିତ୍ୟିକ, ରାଜନୀତିଜ୍ଞ ଓ ସମାଜବିତ୍‌ମାନଙ୍କ

ଦ୍ୱାରା ବିଶେଷଭାବେ ଆଲୋଚିତ । ଆଧୁନିକ ସାହିତ୍ୟରେ ଏହାର ପ୍ରୟୋଗ ଅତି ବ୍ୟାପକ । ବିଚ୍ଛିନ୍ନତା ଅସ୍ତିତ୍ୱବାଦୀ ସାହିତ୍ୟରେ ଏକ ମୁଖ୍ୟସ୍ଥାନ ଗ୍ରହଣ କରେ । ସମାଜ, ଧର୍ମ, ସଂସ୍କୃତି, ମନୋବିଜ୍ଞାନ, ରାଜନୀତି, ଅର୍ଥନୀତି ସବୁ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଲକ୍ଷିତ ହେଉଥିବା ବିଚ୍ଛିନ୍ନତା ଆଜି ସାହିତ୍ୟର ଉପଜୀବ୍ୟ ହୋଇଛି । ଏହା ଉପନ୍ୟାସ ଓ ନାଟକକୁ ବିଶେଷ ପ୍ରଭାବିତ କରିପାରିଛି । ସମାଜବିଜ୍ଞାନୀ ସିମାନ୍ ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାର ପାଞ୍ଚଟି ଦିଗ ନିର୍ଦ୍ଦେଶ କରିଛନ୍ତି ।

(୧) ଅକ୍ଷମତା—ପୃଥିବୀରେ ଅନେକ ଘଟଣା ଘଟିଯାଉଛି, ଯାହାକି ମଣିଷ ଜୀବନକୁ ଅତିଷ୍ଠ କରି ତୋଳୁଛି ! କିନ୍ତୁ ମଣିଷର କିଛି କରିବାର ଉପାୟ ନାହିଁ । ସେ ଯେମିତି ସବୁ ଘଟଣାର ନୀରବ ଦର୍ଶକ । କୌଣସି ଘଟଣାର ସେ ପ୍ରତିରୋଧ କରିପାରିବ ନାହିଁ କିମ୍ବା କୌଣସି କାର୍ଯ୍ୟରେ ସେ ସହାୟତା କରିପାରିବ ନାହିଁ । କୌଣସି ସାମାଜିକ, ଅର୍ଥନୈତିକ ବା ରାଜନୈତିକ ସଙ୍କଟର ମୁକାବିଲା କରିବାର ଶକ୍ତି ତା'ର ନାହିଁ । ନୂତନର ସୃଷ୍ଟି ଓ ପୁରାତନ ବସ୍ତୁର ବିକାଶ କରାଇବା ଦିଗରେ ମଧ୍ୟ ସେ ଅସମର୍ଥ । ନିଜର ଅସାମର୍ଥ୍ୟ ବା ଅକ୍ଷମତା ଯୋଗୁଁ ତା ମନରେ ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାବୋଧର ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ ।

(୨) ନିରର୍ଥକତା—ସଂସାରରେ ବଞ୍ଚିରହିବା ଅନେକ ସମୟରେ ମଣିଷ ପକ୍ଷରେ ନିରର୍ଥକ ମନେହୋଇଥାଏ । ପ୍ରତି ମୁହୂର୍ତ୍ତରେ ଘଟୁଥିବା ସାମାଜିକ ଓ ରାଜନୈତିକ ଉତ୍ଥାନ ପତନର କାରଣ ଜାଣିବା ତା ପକ୍ଷରେ ସମ୍ଭବ ହୁଏନାହିଁ । ସବୁକିଛି ତା ନିକଟରେ ଅର୍ଥହୀନ ପ୍ରତିପନ୍ନ ହୁଏ । ମୁଁ କିଏ ? —ଏଇ ପ୍ରଶ୍ନ ତା ମନରେ ବାରମ୍ବାର ଆଲୋଡ଼ିତ ହୁଏ । ଏହି ପ୍ରଶ୍ନ ଆବହମାନ କାଳରୁ ଯେପରି ମଣିଷକୁ ଦ୍ୱିଧାଗ୍ରସ୍ତ କରି ତୋଳିଛି । ଏ ସମସ୍ତ ପ୍ରଶ୍ନର ସମ୍ମୁଖୀନ ହେଲା ବେଳେ ମଣିଷ ନିକଟରେ ସମସ୍ତ କିଛି ଅର୍ଥହୀନ ମନେହେଉଛି ।

(୩) ମୂଲ୍ୟହୀନତା—ଆଧୁନିକ ମଣିଷ ପାରମ୍ପରିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧ, ବିଧିବିଧାନକୁ ମାନିବାକୁ ପ୍ରସ୍ତୁତ ନୁହେଁ । ଏସବୁର ଆବଶ୍ୟକତା ମଧ୍ୟ ସେ ଅନୁଭବ କରିପାରେ ନାହିଁ । ଜୀବନକୁ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ କରିବା ଲାଗି କୌଣସି ଆଦର୍ଶ ନାହିଁ । ମଣିଷର ପଥ ଅନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ । ଏହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଆଜିର ଜୀବନ ଅର୍ଥହୀନ ମନେହୁଏ ।

(୪) ନିଃସଙ୍ଗତା—ଅନେକ ସମୟରେ 'ମୁଁ ଏକ ବିରାଟ ସଂସାରରେ ଏକା । ମୋର କେହି ନାହିଁ । ମୋ କଥା କେହି ଭାବୁନାହାନ୍ତି ।'—ଏହିପରି ଭାବନା ମଣିଷକୁ ବଡ଼ ନିଃସଙ୍ଗ କରି ତୋଳେ । ସେ ସମାଜ ସହିତ ମିଶିପାରେ ନାହିଁ । ସବୁ ଲୋକଙ୍କଠାରୁ ଦୂରେଇ ରହେ । 'ଆସିଛୁ ଲଙ୍ଗଳା ହୋଇ, ଯିବୁ ବି ଲଙ୍ଗଳା ହୋଇ'—ଏହିପରି ବିଚ୍ଛିନ୍ନଭାବ ତା ମନକୁ ଅବସାଦଗ୍ରସ୍ତ କରି ତୋଳେ । ଅହେତୁକ ଦୁଃଖବୋଧ ଯୋଗୁ ଆଜିର ମଣିଷ ନିଜକୁ ଏକାନ୍ତ ଅସହାୟ ମନେକରେ ।

(୫) ଆତ୍ମ ବିଚ୍ଛିନ୍ନତା—ଏହା ହେଉଛି ମୌଳିକ ବିଚ୍ଛିନ୍ନତା, ମୂଳଠାରୁ ବା ନିଜଠାରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନଭାବ । ମଣିଷ ଅନେକ ସମୟରେ ନିଜ ଉପରେ ଆସ୍ଥା ସ୍ଥାପନ କରି ପାରେନାହିଁ ।

ଆଧୁନିକ ବୈଜ୍ଞାନିକ ଆବିଷ୍କ୍ରିୟା ତାକୁ ଛିନ୍ନମୂଳ କରି ପକାଇଛି । ଏକ ଶୂନ୍ୟ ଭୂମିରେ ସେ ଦଣ୍ଡାୟମାନ । ମଣିଷ ଆଜି ଯେପରି ନିଜେ ନିଜଠାରୁ ଦୂରେଇ ଯାଇଛି । ପ୍ରତି ମୁହୂର୍ତ୍ତରେ ନିଜର କାର୍ଯ୍ୟକଳାପ ନିଜକୁ ଉଦ୍ଭଟ ମନେହୋଇଛି । ନିଜ ନିକଟରେ ସେ ସବୁଠାରୁ ବେଶି ଅପରିଚିତ ।

ଉପରୋକ୍ତ ମାନସିକ ଅବସ୍ଥାଗୁଡ଼ିକ ପରସ୍ପର ସହ ସମ୍ପର୍କାନ୍ୱିତ । ଏ ଅବସ୍ଥାଗୁଡ଼ିକରୁ ତାର ମୁକ୍ତି ନାହିଁ । ଆଜିର ମଣିଷ ଏହିପରି ବହୁ ମାନସିକ ଅବସ୍ଥାର ଶିକାର ହେଉଛନ୍ତି । ସେ ଆଜି ପ୍ରକୃତିଠାରୁ, ସମାଜ ଓ ଅନ୍ୟ ମଣିଷଠାରୁ, ନିଜଠାରୁ ଓ ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ବସ୍ତୁଠାରୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ମଣିଷ ଯେତିକି ଆତ୍ମସଚେତନ ହେଉଛି, ସେତିକି ପ୍ରକୃତି ଓ ସମାଜଠାରୁ ଦୂରେଇ ଯାଉଛି । ପୁଣି ପ୍ରକୃତି ସହିତ ସମ୍ପର୍କ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ତା ପକ୍ଷରେ ସମ୍ଭବ ହେଉନାହିଁ । ସମ୍ପର୍କ ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରିବାକୁ ଯାଇ ସେ ବେଶି ଭାବରେ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ହୋଇପଡ଼ୁଛି । ପ୍ରକୃତି ଓ ସମାଜ ସହିତ ମଣିଷର ସମ୍ପର୍କହୀନତା ବେଶି ବେଶି ବଢ଼ିଚାଲିଛି । ବୈଜ୍ଞାନିକ ଯନ୍ତ୍ରପାତିର ଆବିଷ୍କାର ଫଳରେ ପ୍ରକୃତି ଉପରେ ଆଧିପତ୍ୟ ବିସ୍ତାର କରିବାକୁ ଯାଇ ମଣିଷ ନିଜେ କ୍ଷୁଦ୍ର ହୋଇଯାଇଛି । ତାହାଦ୍ୱାରା ନିର୍ମିତ ଯନ୍ତ୍ରର ସେ ଦାସ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ମାନସିକ ସ୍ତରରେ ସେ ବଡ଼ କ୍ଲାନ୍ତ, ବିକ୍ଷିପ୍ତ । ସେ ଯେପରି ଏକ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନ ପଦଯାତ୍ରା ଆରମ୍ଭ କରିଛି । ଆଜିର ପୃଥିବୀ ଉପରେ କୌଣସି ନିର୍ଭର ନାହିଁ, ଭରସା ନାହିଁ । ମଣିଷର ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ସ୍ଥିତିକୁ ଏରିକ୍ ଫ୍ରୋମ୍ ବିଶଦ ଭାବରେ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରିଛନ୍ତି ।

ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାବୋଧ ସ୍ଥିତିବାଦର ଏକ ମୁଖ୍ୟ ଦିଗ । ସାଂପ୍ରତିକ ଗଳ୍ପ, କବିତା, ନାଟକ, ଉପନ୍ୟାସ ସବୁଥିରେ ବିଚ୍ଛିନ୍ନତା ମାଧ୍ୟମରେ ହିଁ ସ୍ଥିତିବାଦର ସ୍ୱରୂପ ପ୍ରକାଶ ପାଇଛି । ଏହି ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକରେ ସ୍ଥିତିବାଦର ସ୍ୱରୂପ ଉଦ୍‌ଘାଟନ ଏ ପ୍ରବନ୍ଧର ଲକ୍ଷ୍ୟ ।

୨

୧୯୬୪ ମସିହାଠାରୁ ସୃଜନୀ ମାଧ୍ୟମରେ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଥିବା ନବନାଟ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନର ବ୍ୟାପକ ପ୍ରଭାବ ସମସାମୟିକ ପ୍ରତିଭାବାନ୍ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କୁ ବିଶେଷଭାବେ ସ୍ପର୍ଶ କରିଥିଲା । ଏହା ଫଳରେ ସେମାନେ ନୂତନ ନାଟକର ସୃଷ୍ଟି ଓ ପ୍ରଯୋଜନା ଦିଗରେ ମନୋନିବେଶ କଲେ । କେତେକ ପରୀକ୍ଷାମୂଳକ ବା ପ୍ରୟୋଗବାଦୀ ବିମୂର୍ତ୍ତ ନାଟକ ରଚନା ଏହାର ଫଳଶ୍ରୁତି । ଏପ୍ରିଲ୍ ୫, ୧୯୬୮ରେ ରାଜ୍ୟ ସଙ୍ଗୀତ ନାଟକ ଏକାଡେମୀ-

ଦ୍ୱାରା ଆୟୋଜିତ ନାଟକ ପ୍ରତିଯୋଗିତାରେ ଅଧିକାଂଶ ପରୀକ୍ଷାମୂଳକ ନାଟକ ପରିବେଷିତ ହୋଇଥିଲା । ପାରମ୍ପରିକ ନାଟକ ରୁଚିଶୀଳ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ଶ୍ରଦ୍ଧା ହରାଇ ବସୁଥିବାର ଲକ୍ଷ୍ୟ କରି ନୂତନ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କର ଏ ଉଦ୍ୟମ କ୍ରମପ୍ରସାର ଲାଭ କରୁଥିଲା । ଏହି ପ୍ରୟୋଗବାଦୀ ନାଟକଗୁଡ଼ିକୁ ପରବର୍ତ୍ତୀ ସମୟରେ ଆଲୋଚକମାନେ ଯଦିଚ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକର ପର୍ଯ୍ୟାୟଭୁକ୍ତ କରିଛନ୍ତି, ତଥାପି ଏ ଗୁଡ଼ିକ ଉଦ୍ଭଟ ନୁହନ୍ତି । ଏଗୁଡ଼ିକୁ ସ୍ଥିତିବାଦୀ ନାଟକ କହିବା ଅଧିକ ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତ । ୧୯୬୮ରେ ଏହି ଅବସରରେ ଅଭିନୀତ ଜୀବନାନନ୍ଦ ମିଶ୍ରଙ୍କ 'ମୃତ ଝଙ୍କାର', ବିଜୟ ମିଶ୍ରଙ୍କ 'ଶବବାହକମାନେ' ରେ ସ୍ଥିତିବାଦୀ ନାଟ୍ୟଚିନ୍ତା ପରିଲକ୍ଷିତ । କିନ୍ତୁ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ସେମାନଙ୍କର ପରୀକ୍ଷାମୂଳକ ନାଟକଗୁଡ଼ିକରେ ସଚେତନ ଭାବରେ ଏ ଚିନ୍ତାର ପ୍ରୟୋଗ କରିଥିବା ଜଣା ଯାଏନାହିଁ । କିନ୍ତୁ ପୁରୁଣା ଧାରାକୁ ବଦଳାଇ ନୂତନ ଧାରାକୁ ଗ୍ରହଣ କଲାବେଳେ ସ୍ୱତଃ କଥାବସ୍ତୁ ଓ ଆଙ୍ଗିକ ବିନ୍ୟାସରେ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ପ୍ରଭାବ ଦେଖାଯାଇଛି ।

କବିଚନ୍ଦ୍ର କାଳୀଚରଣଙ୍କ 'ଭାତ' (୧୯୪୪) ନାଟକରେ ମାର୍କସବାଦର ଯେଉଁ କ୍ଷୀଣ ସ୍ୱର ପ୍ରଥମେ ଶୁଣା ଯାଇଥିଲା, ତାହା କେତେବର୍ଷ ଭିତରେ ପରିପୁଷ୍ଟ ହୋଇ ମନୋରଞ୍ଜନଙ୍କ 'ଆଗାମୀ'(୧୯୫୧) ନାଟକରେ ସ୍ପଷ୍ଟ ଭାବରେ ଶୁଣାଗଲା । 'ଆଗାମୀ' ଯେ କେବଳ ଶ୍ରେଣୀ ସଂଘର୍ଷର ଉପସ୍ଥାପନ କରି ମାର୍କ୍ସୀୟ ନାଟକ ଭାବରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ପାଇଥିଲା ତା ନୁହେଁ, ବିଭିନ୍ନ ଚରିତ୍ର ଓ କଥାବସ୍ତୁ ମାଧ୍ୟମରେ ମାର୍କସବାଦର ତାତ୍ତ୍ୱିକ ଦିଗଟିକୁ ଯଥାର୍ଥ ଭାବରେ ଉନ୍ମୋଚନ କରି ପାରିଥିଲା । ଉତ୍ପାଦନ ମାନବିକ ବିକାଶର ଏକମାତ୍ର ମନ୍ତ୍ର । ମଣିଷ ତାର କର୍ମ ଭିତରେ ଦେଇ ବଞ୍ଚିପାରେ, ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିପାରେ ଏବଂ ନିର୍ବାଣ ଲଭ କରିପାରେ । ଉତ୍ପାଦନ ଜନିତ ସୃଜନ ଆକାଂକ୍ଷାରୁ ମାନବିକ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିର ପରିପ୍ରକାଶ ଘଟେ । କିନ୍ତୁ ଏହି ଉତ୍ପାଦନ ମାନବିକ ଏବଂ ସ୍ୱାଧୀନ ଶ୍ରମପ୍ରସୂତ । ବାଧ୍ୟ-ବାଧକତାରେ ଶ୍ରମ କଲେ ମଣିଷ ନିଜଠାରୁ ଓ ସମାଜଠାରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ହୋଇପଡ଼େ । 'ଆଗାମୀ' ନାଟକରେ ଶ୍ରମରେ ଏହି ବାଧ୍ୟବାଧକତା ନିହିତ ଥିବାରୁ ସମସ୍ତେ ବ୍ୟକ୍ତି ଓ ସମାଜଠାରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ହୋଇପଡ଼ିଛନ୍ତି । ଏପରିକି ମୁଖ୍ୟ ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକ ମଧ୍ୟରେ ଘୋର ଆତ୍ମବିଚ୍ଛିନ୍ନତା ଦେଖାଦେଇଛି । ସେମାନଙ୍କର କାର୍ଯ୍ୟକଳାପ ଓ ଫଳାଫଳରେ ମଧ୍ୟ ଅସଂ-ଲଗ୍ନତା ପରିଲକ୍ଷିତ । ଅର୍ଥନୀତିକ, ରାଜନୈତିକ, ସାମାଜିକ ଓ ମନୋବୈଜ୍ଞାନିକ ବିଚ୍ଛିନ୍ନତା ଏ ନାଟକଟିର ମୂଳକଥା । ସୂକ୍ଷ୍ମ ଭାବରେ ଲକ୍ଷ୍ୟ କଲେ ମାର୍କସବାଦ ପ୍ରବର୍ତ୍ତିତ ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାର ସ୍ୱରୂପ ଉଦ୍‌ଘାଟନ ଏ ନାଟକଟିର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ।

'ଆଗାମୀ' ଯେଉଁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାର ଆଭାସ ଦେଇଥିଲା, ତାହା ପରବର୍ତ୍ତୀ ଆଭାଁଗାର୍ଦ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକଗୁଡ଼ିକରେ ବିସ୍ତୃତ ଓ ବିକଶିତ । ବିଶେଷତଃ ନବନାଟ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନ ଦ୍ୱାରା ପ୍ରଭାବିତ ଆଧୁନିକତାପନ୍ଥୀ ସୃଜନଶୀଳ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଆଉ ପୁରାତନ ରୀତିରେ ନାଟକ ଲେଖିବାକୁ ଚାହିଁଲେ ନାହିଁ । ଏଇ ସମୟରେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକରେ ପରୀକ୍ଷାମୂଳକ ବିମୂର୍ତ୍ତି ରୀତିରେ ବ୍ୟାପକତା ପରିଲକ୍ଷିତ । କିନ୍ତୁ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରିବାର କଥା ଯେ ଏହି ନାଟକ-

ଗୁଡ଼ିକରେ ଆତ୍ମିକ ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ଅପେକ୍ଷା ଆଙ୍ଗିକ ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ଥିଲା ବେଶି । ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଗୋଟିଏ ସେଟ୍‌ରେ ଆଧୁନିକ ଟେକ୍‌ନିକ୍ ବ୍ୟବହାର କରି ନାଟକ ଲେଖିବାକୁ ସମର୍ଥ ହେଲେ ସତ, କିନ୍ତୁ ବାସ୍ତବବାଦୀ କଥାବସ୍ତୁ ଉପସ୍ଥାପନାରେ ଅଧିକ ସୂକ୍ଷ୍ମ ସ୍ତରକୁ ଗତି କରିପାରିଲେ ନାହିଁ । କାରଣ ପାରମ୍ପରିକତାକୁ ହଠାତ୍ ଛାଡ଼ିବା ଅଧିକାଂଶ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ପକ୍ଷରେ ସମ୍ଭବ ନ ଥିଲା । ମନୋରଞ୍ଜନ ଦାସ, ବିଶ୍ୱଜିତ୍ ଦାସ, ବିଜୟ ମିଶ୍ର ପ୍ରମୁଖ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଯେଉଁ ଆଧୁନିକ ଧରଣର ନାଟକମାନ ଲେଖିଲେ, ସେଗୁଡ଼ିକୁ ସମାଲୋଚକମାନେ ଆବ୍‌ସର୍ଡ ନାଟକ ଭାବରେ ଆଖ୍ୟାୟିତ କଲେ । କିନ୍ତୁ ଯଥାର୍ଥରେ ଏଗୁଡ଼ିକ ଆବ୍‌ସର୍ଡ ବା ଉଦ୍ଭଟ ପର୍ଯ୍ୟାୟର ନ ଥିଲା । ଏହା ଥିଲା ବାସ୍ତବବାଦୀ-ସ୍ଥିତିବାଦୀ କଥାବସ୍ତୁର ଆଂଶିକ ଆବ୍‌ସର୍ଡ୍ ରୀତିରେ ପ୍ରକାଶ ମାତ୍ର ।

ଆଶ୍ଚର୍ଯ୍ୟର କଥା, ଓଡ଼ିଆରେ ପ୍ରଥମ ସ୍ଥିତିବାଦୀ ନାଟକର ଲେଖକ ଏପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଯଥାର୍ଥ ଆଲୋଚନା ପର୍ଯ୍ୟାୟକୁ ଆସି ପାରିନାହାନ୍ତି । ଜୀବନାନନ୍ଦ ମିଶ୍ର ବର୍ତ୍ତମାନ ଆଧୁନିକ ନାଟ୍ୟପ୍ରେମୀମାନଙ୍କ ନିକଟରେ ଏକ ଅପରିଚିତ ନାମ । ତାଙ୍କର ପ୍ରଥମ ନାଟକ 'ମୃତ ଝଙ୍କାର' ୧୯୬୫ ରେ ରଚିତ ଏବଂ ୧୯୮୦ ମସିହା ଏପ୍ରିଲ ୯ ତାରିଖରେ ଓଡ଼ିଶା ସଙ୍ଗୀତ ନାଟକ ଏକାଡ଼େମୀ ଆନୁକୂଲ୍ୟରୁ ଆୟୋଜିତ ପଞ୍ଚମ ନାଟକୋତ୍ସବ ଉପଲକ୍ଷେ ରବୀନ୍ଦ୍ର ମଣ୍ଡପଠାରେ ଅଭିନୀତ । ଏହାର ପ୍ରକାଶକାଳ ୧୯୬୮ । 'ମୃତ ଝଙ୍କାର'ର ମୁଖବନ୍ଧରେ ନାଟକର ଅଭିନବତ୍ୱ ସମ୍ପର୍କିତ ସୂଚନା ଅନୁଧ୍ୟାନର ବିଷୟ । ବିଷୟବସ୍ତୁ ବା କାହାଣୀ ନ ଥିବାରୁ ନାଟକଟି ସବୁଶ୍ରେଣୀର ଦର୍ଶକଙ୍କଦ୍ୱାରା ଗୃହୀତ ହୋଇପାରିବ ନାହିଁ ବୋଲି ନାଟ୍ୟକାର ପ୍ରଥମରୁ ସନ୍ଦେହ ପ୍ରକାଶ କରିଛନ୍ତି । ପୁଣି ଏହା ପାରମ୍ପରିକ ରୀତିରେ ଲିଖିତ ନୁହେଁ । ନାଟକଟି ଗୋଟିଏ concept ଉପରେ ଆଧାରିତ, ସେଇ ହେତୁରୁ ଏହା ଏକ conceptual drama ବୋଲି ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ମତ । ଏହା ନାଟକୀୟ ଉତ୍କଣ୍ଠାହୀନ, କିନ୍ତୁ ଶକ୍ତିଶାଳୀ ସଂଳାପ ସମ୍ବଳିତ । ଏହି ସୂଚନା ହିଁ ନାଟକର ନୂତନତ୍ୱ ସମ୍ପର୍କରେ ଜାଣିବାକୁ ଆଗ୍ରହୀ କରାଏ ।

'ମୃତ ଝଙ୍କାର'ର ନାଟ୍ୟକାର ଜଣେ କମିଟେଡ୍ ଲେଖକ । ସାମାଜିକ ଅଙ୍ଗୀକାର ପ୍ରତି ସଚେତନତା ତାଙ୍କର ପ୍ରତ୍ୟେକ ନାଟକରେ ଲକ୍ଷିତ । ସାଧାରଣଙ୍କ ମନରେ ନୂତନ ଚେତନା ଜାଗ୍ରତ କରାଇବା, ତାକୁ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଭାବରେ ଚିନ୍ତା କରିବାରେ ସାହାଯ୍ୟ କରିବା ସ୍ଥିତିବାଦୀ ଲେଖକର ଧର୍ମ । ନାଟ୍ୟକାର ଜୀବନାନନ୍ଦ ଦର୍ଶକକୁ ନୂତନ ଭାବରେ ଚିନ୍ତା କରିବାର ଖୋରାକ ଯୋଗାଇଛନ୍ତି ଏଇ ନାଟକ ମାଧ୍ୟମରେ । ଏହା ଗତାନୁଗତିକ ନାଟ୍ୟ-ଚିନ୍ତା ଓ ବସ୍ତୁଯୋଜନାଠାରୁ ନିଜର ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟ ରକ୍ଷା କରିପାରିଛି । ଗୋଟିଏ ମାନସିକ ଚିକିତ୍ସାଳୟ ନାଟକଟିର ପୃଷ୍ଠଭୂମି । ଚିକିତ୍ସାଳୟରେ ବନ୍ଦୀ ହୋଇ ରହିଛନ୍ତି ସଂସ୍କାରକ ନାମଧାରୀ ଗୋଷ୍ଠୀର କେତେଜଣ, ଯେଉଁମାନେ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଭାବରେ କିଛି ଚିନ୍ତା କରିଛନ୍ତି, ଅନ୍ଧକାର ଭିତରେ ଇତସ୍ତତଃ ହୋଇ ପରସ୍ପରକୁ ମାଡ଼ିଚକଟି ଚାଲୁଥିବା ମଣିଷମାନଙ୍କର ଦୁର୍ଦ୍ଦଶା ଦେଖି ଗଭୀର ସହାନୁଭୂତି ଦେଖାଇଛନ୍ତି । ଏମାନେ କୌଣସି ଧରାବନ୍ଧା ଗତକୁ

ବିଶ୍ୱାସ କରନ୍ତି ନାହିଁ । ବ୍ୟକ୍ତି ଜୀବନର ସ୍ୱାଧୀନତା ଉପରେ ଏମାନଙ୍କର ଅଖଣ୍ଡ ବିଶ୍ୱାସ । ଡାକ୍ତରଖାନା ଏକ ନିୟମଶୃଙ୍ଖଳାର ପ୍ରତୀକ । ବିବେକ ବିରୁଦ୍ଧରେ ଗଲେ ମଧ୍ୟ ଏଠାରେ ସୁପରିଂଟେଣ୍ଡେଣ୍ଟଙ୍କ ଆଦେଶକୁ ଅମ୍ଳାନ ବଦନରେ ପାଳନ କରିବାକୁ ପଡ଼େ; ଠିକ୍ ଯେମିତି ସମାଜରେ ପ୍ରଚଳିତ ନୀତିନିୟମକୁ ବିନା ବିଚାରରେ ଆମକୁ ଗ୍ରହଣ କରିବାକୁ ପଡ଼େ ! ଗୋଟିଏ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଶଗଡ଼ଗୁଳାରୁ ବାହାରିଯିବାର ଶକ୍ତି ଯେଉଁ ମଣିଷର ନାହିଁ, ତାର ଅବସ୍ଥା କେଡ଼େ ଦୟନୀୟ ! ପାରମ୍ପରିକ ଗଣ୍ଡି ଭିତରୁ ବାହାରିଯାଇ ପୃଥିବୀକୁ ନୂତନ କରି ଦେଖିବାର, ବିଚାର କରିବାର ଶକ୍ତି ଯେଉଁମାନଙ୍କର ନାହିଁ; ସେମାନଙ୍କର ସ୍ଥିତି ଗୋଟିଏ ମାନସିକ ଚିକିତ୍ସାଳୟରେ ବନ୍ଦୀ ହୋଇ ରହିଥିବା ରୋଗୀମାନଙ୍କଠାରୁ ଭିନ୍ନ କଣ ? ସେଇ ଚିକିତ୍ସାଳୟ ଭିତରେ ମାନସିକ ରୋଗୀମାନେ ପ୍ରତି ମୁହୂର୍ତ୍ତରେ କେବଳ ଚିତ୍କାର କରିପାରନ୍ତି, କିନ୍ତୁ ସେମାନଙ୍କର ଅନ୍ୟ କିଛି କରିବାର ଉପାୟ ନାହିଁ । ସଂସ୍କାରକ-ମାନେ ଚାହାନ୍ତି ଏଇ ବନ୍ଦୀଶାଳା ଭାଙ୍ଗି ଚାଲିଆସିବା ପାଇଁ, ମଣିଷକୁ ବ୍ୟକ୍ତିସଚେତନ ହେବାକୁ ଶିଖାଇବା ପାଇଁ, ମଣିଷ ନିଜେ ନିଜକୁ ଦେଖୁ—ଏଇ ମନ୍ତ୍ର ପ୍ରଚାର କରିବା ପାଇଁ । ପୋଲିସ ସୁପରିଣ୍ଟେଣ୍ଡେଣ୍ଟଙ୍କ ଉକ୍ତିରୁ ଏହା ସ୍ପଷ୍ଟ—"ଏମାନଙ୍କର କାର୍ଯ୍ୟକଳାପରୁ ଏତିକିମାତ୍ର ବୁଝାପଡୁଚି ଯେ, ଏମାନେ ସାମାଜିକ ନୀତି, ନିୟମ ଓ ଶୃଙ୍ଖଳା ଭିତରେ ଆବଦ୍ଧ ହୋଇ ରହିବାକୁ ଚାହାନ୍ତିନି" ।

ଧରାବନ୍ଧା ସମାଜକୁ ସ୍ୱୀକାର କରିଯିବା ଅର୍ଥ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱର ଆତ୍ମହତ୍ୟା । ପ୍ରତି ମୁହୂର୍ତ୍ତରେ ମଣିଷ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଭାବରେ ବଞ୍ଚିବାକୁ ଶିଖି ନ ପାରି ମାନସିକ ମୃତ୍ୟୁବରଣ କରୁଛି । ମଣିଷ ନିଜକୁ ଚିହ୍ନି ନ ପାରି ସ୍ୱାଭାବିକ ରୀତିରେ ଅନ୍ୟର ଦାସ ହୋଇପଡ଼ୁଛି । ଡାକ୍ତର ରଞ୍ଜନ ଯେମିତି ମାନସିକ ଡାକ୍ତରଖାନାର ଆଉ ଜଣେ ବନ୍ଦୀ । ନିଜର ବୁଦ୍ଧି ବିବେକ ଅନୁସାରେ କାମ କରିବାକୁ ସେ ଅସମର୍ଥ । ସୁପରିଣ୍ଟେଣ୍ଡେଣ୍ଟ ଆଦେଶ ଦେଇଛନ୍ତି ସଂସ୍କାରକମାନଙ୍କୁ ଗୋଟିଏମାତ୍ର ସାଧାରଣ ମିଲ ଦେଇ ଅର୍ଦ୍ଧ ଉପବାସ ରଖିବାକୁ, ଯେପରିକି କ୍ଷୁଧାର ତାଡ଼ନାରେ ସେମାନଙ୍କର ନୀତି, ଆଦର୍ଶ ସବୁ ଭୁଶୁଡ଼ିପଡ଼ିବ । କିନ୍ତୁ ରଞ୍ଜନ ମାନବିକତାର ଅନୁରୋଧରେ ଏପରି କରିବାକୁ ପ୍ରଥମେ ପଶ୍ଚାତ୍‌ପଦ ହୋଇଛି । ଏ ଆଦେଶ ବଦଳାଇବା ପାଇଁ ସୁପରିଣ୍ଟେଣ୍ଡେଣ୍ଟଙ୍କୁ ଅନୁରୋଧ କରିଛି । ପୁଣି ଯେଉଁ ଔଷଧ ଓଭର୍ ଡୋଜ୍ ହୋଇ କୌଣସି କାମ କରୁନାହିଁ, କେବଳ ସଂସ୍କାରକମାନଙ୍କ ଦେହରେ ବିଷାକ୍ତ ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ସୃଷ୍ଟି କରୁଛି; ସେଗୁଡ଼ିକୁ ବନ୍ଦ କରି ଦେବା ଲାଗି ସେ ଇଚ୍ଛାପ୍ରକାଶ କରିଛି । କିନ୍ତୁ ସୁପରିଣ୍ଟେଣ୍ଡେଣ୍ଟଙ୍କ ନିଷ୍ଠୁର ଆଦେଶ ବିରୁଦ୍ଧରେ ଯିବାର ଶକ୍ତି ତାର ନାହିଁ । ଡାକ୍ତରଖାନାର ନିୟମକୁ ବଦଳାଇ ଦେବାର ନିୟାମକ ସେ ନୁହେଁ, ସେ କେବଳ ନିଜ ଇଚ୍ଛା ବିରୁଦ୍ଧରେ ଶ୍ରମ କରି ଚାଲିଛି; ଯେଉଁଥିରେ କି ସ୍ୱାଧୀନତା ନାହିଁ, ସୃଜନର ଆବେଗ ନାହିଁ । ଏଇ କ୍ଳୀବତ୍ୱର ଅନୁଭୂତିରୁ ମଣିଷ ମନରେ ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାର ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ । ବିଚ୍ଛିନ୍ନତା ସ୍ଥିତିବାଦୀ ଦର୍ଶନର ଏକ ପ୍ରଧାନ ଉପାଦାନ । ଜଣେ ସଂସ୍କାରକ ରଞ୍ଜନକୁ ଉପଦେଶ ଶୁଣାଇ ଆତ୍ମସଚେତନ କରିବାର ଉଦ୍ୟମ କରିଛି । "ଆରେ, ତୁମର କଣ ଆଖି ନାହିଁ ? ତୁମେ କଣ ଦେଖିପାରୁନା, କେମିତି ତୁମର ଭାଇ, ବନ୍ଧୁ, ସହୋଦର, ଅଗଣିତ ନରନାରୀ

ଗୋଟାଏ ଗୋଟାଏ ବେଷ୍ଟନୀ ଭିତରେ ଛିଧ ହୋଇ ମରିଲା ପଡୁଛନ୍ତି ! କହ ଡାକ୍ତର, ମଣିଷ ତୁମେ ତ ! ଏ ଆତ୍ମହତ୍ୟାକୁ ବରଦାସ୍ତ କରିପାରୁଚ ? × × × ତୁମର ଶ୍ୱାସରୁଦ୍ଧ ହୋଇଯିବ । ତୁମର ଜୀବନୀଶକ୍ତି ମରି ମରି ଆସୁଚି । × × × ଛାତିରେ ହାତ ଦେଇ ଦେଖ ଡାକ୍ତର, ତୁମର ପ୍ରତ୍ୟେକଟି ସ୍ପନ୍ଦନ ଭିତରେ, ଭୟ, ଆଶଙ୍କା ପୂରି ରହିଚି । ନିଜ ପେଇଁ ବଞ୍ଚିବାକୁ ଶିଖ ।”

ଲେଖକଙ୍କର ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ ବକ୍ତବ୍ୟ ନାଟକର ବିଭିନ୍ନ ଚରିତ୍ର ମୁଖରେ ସ୍ପଷ୍ଟ ଭାବରେ ପ୍ରକାଶିତ । କେତେକ ପ୍ରଳାପରେ ସମାଜର ନିଗଡ଼ରେ ବାନ୍ଧି ହୋଇ ଚାଲିଥିବା ଅସହାୟ ମଣିଷର ସ୍ୱାଧୀନତା ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଆରୋପ କରାଯାଇଛି । ନାଟକଟିରେ କଥାବସ୍ତୁ କିଛି ନାହିଁ କହିଲେ ଚଳେ । ଗୋଟିଏ ସେଟ୍‌ରେ ଲିଖିତ ଏହି ନାଟକଟିରେ ଆରମ୍ଭ, ବିକାଶ ଓ ପରିଣତି ପ୍ରତି ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଦୃଷ୍ଟି ନାହିଁ । କେବଳ ପ୍ରଳାପ ମାଧ୍ୟମରେ ନାଟକଟିର ଅଗ୍ରଗତି ପ୍ରଦର୍ଶିତ । ଏ ପ୍ରଳାପ ଗୁଡ଼ିକରେ ସାମାଜିକ ପରିବେଷ୍ଟନୀ ସହିତ ସଂଗ୍ରାମରତ ବ୍ୟକ୍ତି ସଚେତନ ମଣିଷର ଗୁରୁତ୍ୱ ପରିସ୍ଫୁଟ । ଲେଖକଙ୍କର ବକ୍ତବ୍ୟ ସଂସ୍କାରକମାନଙ୍କ ମୁଖରେ ଭାଷଣଭାବରେ ପ୍ରକାଶିତ । ଅନ୍ଧକାରଗ୍ରସ୍ତ ବିପନ୍ନ ମାନବସମାଜକୁ ଉଦ୍ଧାର କରିବା ଲାଗି ସଂସ୍କାରକମାନେ ପ୍ରତିଜ୍ଞାବଦ୍ଧ । ମାନବ ସମାଜର ପ୍ରତ୍ୟେକ ସ୍ତରରେ ଏକ ନବଜାଗରଣ ଆଣିବା ଏବଂ ପ୍ରତ୍ୟେକ ମଣିଷକୁ ଆପଣାର ସାମାଜିକ ସ୍ଥିତି ସମ୍ପର୍କରେ ସଚେତନ ହୋଇ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱକୁ ନିର୍ଭୀକ ଭାବରେ ପ୍ରକାଶ କରାଇବାର ଅନୁପ୍ରେରଣା ସୃଷ୍ଟି ନାଟକଟିର ଲକ୍ଷ୍ୟ । ସମାଜ ନିକଟରେ ମଣିଷ ନିଜକୁ ଅତି ଅସହାୟ ମନେ କରୁଛି, ସେ ଯେପରି ଗୋଟିଏ ନଗଣ୍ୟ ବସ୍ତୁ ମାତ୍ର । ତାର ଚିନ୍ତା କରିବାର ଶକ୍ତି ନାହିଁ, କର୍ତ୍ତବ୍ୟଜ୍ଞାନ ନାହିଁ, ଭଲମନ୍ଦ ବୁଝିବାର ଅଧିକାର ନାହିଁ । ସମାଜର ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ଅନୁସାରେ ତାକୁ ଚାଲିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ସମାଜରେ ତାଁର ସ୍ଥିତି ନିରର୍ଥକ, ମୂଲ୍ୟହୀନ । ମଣିଷକୁ ଏକ ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାବୋଧରୁ ରକ୍ଷା କରିବା ଲାଗି ନାଟ୍ୟକାର ଅଶୋକ ଚରିତ୍ର ମୁଖରେ ଯେପରି ବଜ୍ରଗମ୍ଭୀର ବାଣୀ ଶୁଣାଇଛନ୍ତି—“ସଂସ୍କାର ଗୋଟାଏ ମାନସିକ ବିପ୍ଳବ ! ଜୀବନରେ ଯେ ଯୋଉ ସ୍ତରରେ ଥାଉ ନା କାହିଁକି; ଭୟ, ଆଶଙ୍କା ମଣିଷର ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱକୁ ପଙ୍ଗୁ କରିଦେବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରୁଚି । ସଂସ୍କାରକ ଚାହେ ସ୍ୱାଧୀନ ଚିନ୍ତା, ସ୍ୱାଧୀନ ମନ୍ତବ୍ୟ, ସ୍ୱାଧୀନ ମଣିଷ × × ଆଜିର ଜୀବନରେ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱର ସ୍ପଷ୍ଟ ପରିପ୍ରକାଶ ଓ ସାମାଜିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧର ଘୋର ଅଭାବ—କାହିଁକି ? × × ସଂସ୍କାରକ ଚାହେ ମୁକ୍ତି··· ମନର, ବିବେକର ମୁକ୍ତି ! ଆଜିର ମଣିଷ ନାନା ସନ୍ଦେହ, ଅସ୍ଥିରତା ଓ ଅବ୍ୟବସ୍ଥିତା ଭିତରେ ବିଚଳିତ, ଲକ୍ଷ୍ୟହରା । ଆଜି ମଣିଷର ମଣିଷ ପ୍ରତି ଭୟ । ସମସ୍ତଙ୍କ ମୁହଁରେ ବ୍ୟଥାର ଚିହ୍ନ, ଛଳନାର ହସ । ପୁତ୍ର ପିତାର, ଛାତ୍ର ଶିକ୍ଷକର, ସ୍ତ୍ରୀ ସ୍ୱାମୀର, ଭୃତ୍ୟ ପ୍ରଭୁର ଜୁଲମ, ନିର୍ଯ୍ୟାତନାରେ ହନ୍ତସନ୍ତ । ଏ ସମାଜ ଗୁଡ଼ାଏ ରୁଗ୍‌ଣ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱର ପ୍ରଦର୍ଶନୀ ମାତ୍ର । ମଣିଷ ଆଜି ନିଜର ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱର ପ୍ରକୃତ ମୂଲ୍ୟ ନିର୍ଦ୍ଧାରଣ ତଥା ନିଜର ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ଶକ୍ତିର ପରିପ୍ରକାଶ ଲାଗି ଦୁର୍ବଳ, ଅସମର୍ଥ । ଆଜି ପ୍ରତ୍ୟେକଙ୍କୁ ସମର୍ଥ ମଣିଷ, ସମର୍ଥ ନାଗରିକ କରି ଗଢ଼ିବା ପାଇଁ ଜଗତକୁ ନୂତନ ଆଲୋକ ଦେଖାଇବ କିଏ ।”

ଉତ୍କଟ ନାଟକ ପରି ଏ ନାଟକଟିର କଥାବସ୍ତୁ ନାହିଁ । ଡାକ୍ତରଖାନା ଭିତରେ ସଂସ୍କାରକ ନ.ମଧ.ଶ୍ରୀ କେତୋଟି ଚରିତ୍ରର ସ୍ଲୋଗାନଧର୍ମୀ ସଂଳାପ ଭିତରେ ନାଟକଟି ଗଢ଼ିଉଠିଛି । ସାମାନ୍ୟ କଥାବସ୍ତୁ ହେଉଛି ମାଳୀର ସ୍ୱାର୍ଥଜଡ଼ିତ ଅନୁରାଗ, ଯାହାକି ବସ୍ତୁବାଦୀ ଦୁନିଆରେ ସଚରାଚର ଦେଖାଯାଏ । ପାରମ୍ପରିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧ ପ୍ରତି ଆସ୍ଥାଶୂନ୍ୟ ଜଗତରେ ପ୍ରେମ ମୂଲ୍ୟହୀନ । ଏଥିରେ ପବିତ୍ରତା, ଶାଶ୍ୱତତା ବା ମାନସିକ ଯୋଗ କିଛି ନାହିଁ, ଅଛି କେବଳ ବାଣିଜ୍ୟିକ ମୂଲ୍ୟ, ଯାହାକି ଗୋଟିଏ ବସ୍ତୁର ଥାଏ । ସଂସ୍କାରକ-ମାନଙ୍କ ସଂସ୍ପର୍ଶରେ ଆସି ରଞ୍ଜନର ଗଭୀର ମାନସିକ ଆଲୋଡ଼ନ ଦେଖାଦେଇଛି । ଏଇ ଚିନ୍ତା ବିପ୍ଳବ ଭିତରେ ସେ ଜଗତକୁ ନୂତନ ଭାବରେ ଦେଖିଛି । ନିଜର ସ୍ଥିତି ପ୍ରତି ସଚେତନ ହୋଇଉଠିଛି । ସେ ଦେଖିଛି ପ୍ରକୃତରେ ମଣିଷ ଜୀବନଧାରଣ ପାଇଁ ଗୋଟାଏ ଅନ୍ଧ ପରିବେଷ୍ଟନୀ ଭିତରେ ଆବଦ୍ଧ ହୋଇପଡ଼ିଛି, ସ୍ୱାଧୀନ ଭାବରେ କିଛି ଚିନ୍ତା କରିବାର ସ୍ୱାଧୀନତା ହରାଇଛି । ଗୋଟିଏ ନିର୍ଜୀବ ଯନ୍ତ୍ର ପରି କର୍ତ୍ତବ୍ୟ ନାମରେ ସବୁକିଛି କରି ଚାଲିଛି । ଡାକ୍ତର ରଞ୍ଜନ ଏଇ ସାମାଜିକ ଶୃଙ୍ଖଳା ଭିତରୁ ନିଜକୁ ମୁକ୍ତ କରି ବିପ୍ଳବର ଆହ୍ୱାନ ଦେଇଛି—"ଯୋଉ ସାମାଜିକ ବେଷ୍ଟନୀରେ ମଣିଷ ନିଜ ମନର ଭାଷା ବୁଝେନି, ନିଜ ମନର କଥା ଶୁଣେନି, ନିଜ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱର ପଦକ୍ଷେପକୁ ନିଜେ ସହ୍ୟ କରିପାରେନି, ସେଠି ଭଲପାଇବା କୁହନ୍ତୁ, ବିବାହ କୁହନ୍ତୁ; ଯେ କୌଣସି ସାମାଜିକ ସମ୍ପର୍କ ଗୋଟାଏ ରୂପ ଭିତରେ ସମ୍ପାଦିତ ହେଉଛି ।" ମଣିଷର ଏ ଆତ୍ମବିଚ୍ଛିନ୍ନତା ବଡ଼ ଦୟନୀୟ । ସ୍ଥିତିହୀନ ଜଗତ ଭିତରେ ନିଜକୁ ଚିହ୍ନିବା ତା ପକ୍ଷରେ ଅସମ୍ଭବ ହୋଇଉଠୁଛି । ନିଜକୁ ସିଡ଼ି କରି ଉପରକୁ ଉଠିଲା ବେଳକୁ ସିଡ଼ିଟି ନିଜଠାରୁ ଗୁଡ଼ିଯାଉଛି ।

•

'ମୃତ ଝଙ୍କାର' ନାଟକରେ ମୁଖ୍ୟତଃ ସଂଳାପ ମାଧ୍ୟମରେ ସ୍ଥିତିବାଦୀ ଚିନ୍ତାଧାରା ପ୍ରକଟିତ ହୋଇଥିବା ସ୍ଥଳେ ବିଜୟ ମିଶ୍ରଙ୍କ 'ଶବବାହକମାନେ' ନାଟକରେ କଥାବସ୍ତୁ ସଂଯୋଜନା ଭିତରେ ଏହା ଲକ୍ଷ୍ୟଣୀୟ । ତେଣୁ 'ମୃତ ଝଙ୍କାର' ପରି ଏହା ପ୍ରଚାରଧର୍ମୀ ନ ହୋଇ ଅଧିକ ସାହିତ୍ୟିକ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟର ଅଧିକାରୀ । ଏଥିରେ କୌଣସି ପାରମ୍ପରିକ କଥାବସ୍ତୁ ନାହିଁ; ମାତ୍ର କେତେ ଘଣ୍ଟାରେ ସୀମିତ ଘଟଣାର ନାଟକୀୟ ରୂପାନ୍ତର ମାତ୍ର । ନାଟକୀୟ ଉତ୍କଣ୍ଠା ଓ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ନାଟକଟିକୁ 'ଯଥେଷ୍ଟ ମଞ୍ଚସାଫଲ୍ୟ ଆଣିଦେଇଛି । ଫଳରେ ଏହା ଓଡ଼ିଶାର ବହୁ ସ୍ଥାନରେ ମୁଖ୍ୟତଃ ସହରାଞ୍ଚଳରେ ଓ କଲେଜ ମଞ୍ଚଗୁଡ଼ିକରେ ଅଭିନୀତ ହୋଇ ଶିକ୍ଷିତ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ସଶ୍ରଦ୍ଧ ଦୃଷ୍ଟି ଆକର୍ଷଣ କରିପାରିଛି । ଏହା ପ୍ରଥମେ ୧୯୬୮ ଏପ୍ରିଲ ୫ ରେ ଓଡ଼ିଶା ସଙ୍ଗୀତ ନାଟକ ଏକାଡ଼େମୀ ପକ୍ଷରୁ ଆୟୋଜିତ ରାଜ୍ୟ ନାଟକ ଉତ୍ସବରେ ଫ୍ରେଣ୍ଡ୍ସ୍ ୟୁନିଅନ୍ ଦ୍ୱାରା ରବୀନ୍ଦ୍ର ମଣ୍ଡପଠାରେ ପରିବେଷିତ ହୋଇ ଶ୍ରେଷ୍ଠ ନାଟକ ଭାବରେ ପୁରସ୍କୃତ ହୋଇଥିଲା । ଏହାର ପ୍ରକାଶ କାଳ ମଧ୍ୟ ୧୯୬୮ (ସାଥୀ ପ୍ରକାଶନ) । ଏହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ବିଚାର କଲେ 'ମୃତଝଙ୍କାର' ଓ 'ଶବବାହକମାନେ'ର ପ୍ରକାଶକାଳ ସମାନ । ନାଟକ ଦୁଇଟି ସ୍ଥିତିବାଦୀ ଦର୍ଶନର ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ଭାବବୋଧକୁ ଉପଜୀବ୍ୟ କରିଥିଲେ ମଧ୍ୟ ପ୍ରକାଶରୀତି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଭିନ୍ନ ।

'ଶବବାହକମାନେ' ଆଧୁନିକ ସମାଜର ବିପନ୍ନ ମୂଲ୍ୟବୋଧର ଏକ ମର୍ମସ୍ପର୍ଶୀ ଚିତ୍ର । ମଣିଷ ଜୀବନର ସ୍ନେହ, ପ୍ରେମ, ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଅର୍ଥନୈତିକ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ଆଜି ଅବଧାରିତ । ଅର୍ଥର ମୋହ ପ୍ରେମିକାକୁ ପ୍ରେମିକଠାରୁ, ବନ୍ଧୁକୁ ବନ୍ଧୁଠାରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ କରିଛି । ଦୁଇଟି ମହାଯୁଦ୍ଧରେ କ୍ଷତବିକ୍ଷତ ଅବକ୍ଷୟଗ୍ରସ୍ତ, ସମାଜରୁ ଆଶା, ଆବେଗ, ଆନନ୍ଦ, ଉତ୍ତେଜନା ସବୁ କିଛି ଉଭେଇଯାଇଛି । ଏ ପୃଥିବୀର ଆଲୋକ ଯେପରି ସବୁଦିନ ପାଇଁ ଲିଭିଯାଇଛି । ଚତୁର୍ଦ୍ଦିଗ ଅନ୍ଧକାରଗ୍ରସ୍ତ । ମଣିଷ ତାର ମାନବିକତା ହରାଇ ମୃତ ପ୍ରାୟ । ନାଟକ ଆରମ୍ଭରେ ଏଇ ଭାବଟିକୁ ପରିସ୍ଫୁଟ କରିବା ପାଇଁ ମଞ୍ଚକୁ କିଛି ସମୟ ପାଇଁ ଅନ୍ଧକାର କରି ରଖାଯାଇଛି । ଏଇ ଅନ୍ଧକାର ଭିତରେ ଆଶ୍ରୟ ପାଇଁ ଅସ୍ଥିର ହେଉଛନ୍ତି କେତୋଟି ଯୁବକଯୁବତୀ । ଯେଉଁ ଯୁବକ ପାରମ୍ପରିକ ଭାବରେ ଚିରନ୍ତନ ପ୍ରାଣୋଚ୍ଛଳତାର ପ୍ରତୀକ, ସେ ଆଜି ଅନ୍ଧାର ଭିତରେ ଅସ୍ଥିର ହେଉଛି ଆଶାଶୂନ୍ୟ ଭାବରେ । ଖାଦ୍ୟ ନାହିଁ, ଆଶ୍ରୟ ନାହିଁ; ନିଶ୍ୱାସ ନେବା ପାଇଁ ବାୟୁର ଅଭାବ । ଘରସାରା ପୂରିରହିଛି ଶବର ପଚାଗନ୍ଧ । ଅଥଚ ଏ ଅନ୍ଧକାରମୟ ପୃଥିବୀ ରୂପକ ଜୀର୍ଣ୍ଣଗୃହରୁ ମୁକ୍ତି ପାଇବା ଅସମ୍ଭବ । କାରଣ ବାହାରେ ପ୍ରବଳ ବୃଷ୍ଟିପାତ, ଆହୁରି ଭୟଙ୍କର, ବିପଜ୍ଜନକ । ଏଇଠି ସମସ୍ତଙ୍କୁ ଆଶ୍ରୟ ନେବାକୁ ହିଁ ପଡିବ । କିନ୍ତୁ ଆଶ୍ରୟପ୍ରାର୍ଥୀମାନଙ୍କର କାହାର କାହାପ୍ରତି ବିଶ୍ୱାସ ନାହିଁ । ସନ୍ଦେହ, ଅବିଶ୍ୱାସ ଯେପରି ଆଜିର ମଣିଷର ସହଜାତ ପ୍ରବୃତ୍ତି । "ଆମେମାନେ ମଣିଷ, ନିଚ୍ଛକ ମଣିଷ, ବନ୍ଧୁତାଠାରୁ ଶତ୍ରୁତା ଯାହାର ସହଜାତ ପ୍ରବୃତ୍ତି ।" ଏହା ଯେପରି ସାର୍ତ୍ରଙ୍କ ଉକ୍ତି All human relationships are based on conflict. (ମଣିଷର ସମସ୍ତ ସମ୍ପର୍କ ସଙ୍ଘର୍ଷ ଉପରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ।) ର ଅନୁରଣନ ମାତ୍ର । ବିପଦରେ ପଡ଼ି ମଧ୍ୟ ମଣିଷ ପରସ୍ପର ସହିତ ସହଯୋଗ କରି ପାରୁନାହିଁ । କାରଣ ଏଠାରେ ସଭ୍ୟତା ନାହିଁ । ଆମର ପାରମ୍ପରିକ ସଭ୍ୟତା ଭାଙ୍ଗି ପଡ଼ିଲାଣି । ଏଠି ସେଠି ସଭ୍ୟତାର ଭଗ୍ନାବଶେଷ । ତା ଉପରେ ମାଡ଼ିଯାଇଛି ଜଙ୍ଗଲ । ଏଠାରେ ମଣିଷ ନିଜକୁ ନିରାପଦ ମନେ କରି ପାରୁନାହିଁ । ସେ ଯେପରି ଏ ଜଗତଠାରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ଏକ ମଣିଷ । ବିରୂପାକ୍ଷର ସଂଳାପ ଭିତରେ ଏଇ ପରିବେଶର ଚିତ୍ର ପ୍ରତୀକାତ୍ମକ ।

ମୂଳରୁ ଏକ ସାଙ୍କେତିକ ପରିବେଶରୁ ଉତ୍କଣ୍ଠାର ସହିତ ନାଟକର ଅଗ୍ରଗତି ଘଟିଛି । ନବେନ୍ଦୁ ଓ ତାର ବାଗ୍‌ଦତ୍ତା ଅଜନ୍ତା ପ୍ରକୃତ ପ୍ରଣୟର ବନ୍ଧନରେ ଆବଦ୍ଧ ନ ହୋଇ ବରଂ ଏକ ପାରସ୍ପରିକ ସ୍ୱାର୍ଥର ବନ୍ଧନରେ ଆବଦ୍ଧ । ନବେନ୍ଦୁ ଅଜନ୍ତାର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟରେ ମୁଗ୍‌ଧ ହୋଇ ତା ପାଇଁ ନିଜ ଅଫିସରେ ଖଣ୍ଡିଏ ଚାକିରି ଯୋଗାଡ଼ କରିବାରେ ସାହାଯ୍ୟ କରିଥିଲା । ପୁରୁଷର ରୂପମୁଗ୍ଧତା ଓ ନାରୀର କୃତଜ୍ଞତା ଭିତରୁ ସଂଘଟିତ ପ୍ରଣୟ ବିବାହରେ ରୂପାନ୍ତରିତ ହେବାକୁ ଯାଉଥିଲା । ଏଇ ପ୍ରଣୟୀଯୁଗଳ ଅନ୍ଧକାର ଗୃହଟିରେ ପ୍ରବେଶ କରିବା ପରେ ଅନ୍ୟମାନଙ୍କ ସହିତ ଏକତ୍ର ରହିବାକୁ ରାଜି ନ ହୋଇ ଭିନ୍ନ ବ୍ୟବସ୍ଥା କରିବା ଲାଗି ତତ୍‌ପର ହେଉଥିଲେ । ମାତ୍ର ଅଳ୍ପ କେତେଘଣ୍ଟା ପରେ ଅବସ୍ଥା ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ପରିବର୍ତ୍ତିତ ହୋଇଗଲା । ସ୍ୱାର୍ଥ ସଂଘର୍ଷରେ ପ୍ରଣୟୀଯୁଗଳ ମଧ୍ୟ ପରସ୍ପରଠାରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ହୋଇପଡ଼ିଲେ । ଯେତେବେଳେ ସୁରେନ୍ଦ୍ର ଗୁପ୍ତଧନର ମାଲିକ

ହେବାକୁ ଯାଉଛି, ସେତେବେଳେ ଅର୍ଥ ମୋହରେ ଅଜନ୍ତା ପୁରୁଣା ଅନୁରାଗ ଭୁଲି ସୁରେନ୍ଦ୍ର ପ୍ରତି ଆସକ୍ତ ହୋଇପଡୁଛି । ମଣିଷ ନିକଟରେ ଅର୍ଥର ମୋହ ଏତେ ପ୍ରବଳ ଯେ ଅର୍ଥ ନିକଟରେ ପାରସ୍ପରିକ ସ୍ନେହ ପ୍ରେମର ବନ୍ଧନ ଅତ୍ୟନ୍ତ ଶିଥିଳ । ପିତାପୁତ୍ର, ସ୍ୱାମୀ-ସ୍ତ୍ରୀର ପାରସ୍ପରିକ ସଦଭାବ ଆର୍ଥିକ ସମ୍ପର୍କଯୋଗୁଁ ହିଁ ତିଷ୍ଠି ରହିଛି । ସେହିପରି ସମାଜରେ କୌଣସି ବ୍ୟକ୍ତିର ବା ଗୋଷ୍ଠୀର ସମ୍ମାନ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହେଉଛି ଆର୍ଥିକ ସଂପର୍କ ଯୋଗୁଁ । ବିତ୍ତବାନ ପ୍ରତି ସମସ୍ତେ ଅନୁରକ୍ତ । ଅର୍ଥ ନିକଟରେ ମଣିଷର ସତ୍ତା ଅତି ତୁଚ୍ଛ । ସେ ଯେପରି ଗୋଟିଏ ବସ୍ତୁ ପରି ଅର୍ଥ ଦ୍ୱାରା ନିୟନ୍ତ୍ରିତ । ଯେଉଁଠି ମଣିଷର ଅବସ୍ଥା ଏତେ ଦୟନୀୟ, ସେଠାରେ ମାନବିକ ଗୁଣାବଳୀର ବିପର୍ଯ୍ୟୟ ଘଟିବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ଫିଲିକ୍ ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାର କାରଣ ସମ୍ପର୍କରେ କହନ୍ତି—"କାମାସକ୍ତି, ଅବିଶ୍ୱାସ ଓ ନିଜର ସସୀମତାକୁ ଅସ୍ୱୀକାର ମଣିଷ ମନରେ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ଭାବର ସୃଷ୍ଟି କରେ । ଫଳରେ ସେ ସମାଜ ଓ ପ୍ରକୃତି-ଠାରୁ ସ୍ୱତଃ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ହୋଇପଡେ ।" 'ଶବବାହକମାନେ' ନାଟକରେ ଗୋଟିଏ ନାରୀ ପ୍ରତି ସମସ୍ତେ ଆସକ୍ତ ହୋଇ ପଡିଥିବା ଓ ତା ପ୍ରତି କାମନାଭରା ଦୃଷ୍ଟିରେ ଚାହୁଁଥିବାର ସୂଚନା ରହିଛି । ଏହି କାରଣରୁ ନବେନ୍ଦୁର ଅନ୍ୟମାନଙ୍କ ପ୍ରତି ସନ୍ଦେହ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଛି । ପରେ କାମନାକୁ ଏଡି ନ ପାରି ସୁରେନ୍ଦ୍ର ମଧ୍ୟ ଅଜନ୍ତାର ବଶୀଭୂତ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ଶେଷରେ ଗର୍ଚ୍ଚିଛି ଚାବି ହାତରେ ପଡ଼ିବାରୁ ସେ ଅନ୍ୟମାନଙ୍କୁ ଭୟ ଦେଖାଇ ଗୁପ୍ତଧନ ଲାଭରୁ ବଞ୍ଚିତ କରାଇବାକୁ ଚାହିଁଛି । ସେତିକିବେଳେ ଅଜନ୍ତା ସୁରେନ୍ଦ୍ରଠାରୁ ଦୂରେଇ ଯାଇଛି । ତାକୁ ପ୍ରଲୁବ୍ଧ କରିବାର ଚେଷ୍ଟା କରି ସଫଳ ହୋଇଛି । ଉନଜଣ ପୁରୁଷଙ୍କର ବିଭିନ୍ନ ପରିବେଶରେ ନାରୀ ପ୍ରତି ଆସକ୍ତିର ଏକ ଦୟନୀୟ ଚିତ୍ର ଏଠାରେ ଉପସ୍ଥାପିତ ।

ମାର୍କସ ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ଦେଇଛନ୍ତି ଯେ ଶ୍ରମ ମାନବୀୟ ଓ ସୃଜନକ୍ଷମ ହେବା ଉଚିତ । ଯେଉଁ ଶ୍ରମ ଉଦର ପୋଷଣ ଲାଗି ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ, ଅନ୍ୟର ନିର୍ଦ୍ଦେଶରେ ଚାଳିତ, କାମ୍ୟ ଆଗ୍ରହ ଅଭାବରୁ ଯାନ୍ତ୍ରିକ, ତାହା ମଣିଷଠାରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ । ଏଭଳି ଶ୍ରମ ମାନବିକ ବିକାଶର ଅନ୍ତରାୟ । ଏହିପରି ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ଶ୍ରମ ହିଁ ସଚରାଚର ଦେଖାଯାଏ । ମାଲିକ ପାଇଁ ଶ୍ରମିକ ଶ୍ରମଦାନ କରେ । ଶ୍ରମିକର ଉତ୍ପାଦନ ବଳରେ ମାଲିକର ଶକ୍ତି ବୃଦ୍ଧି ଘଟେ । ଏହି ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ଶ୍ରମ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱର ବିନାଶ କରିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ମାଲିକ ହାତରେ ଶ୍ରମିକ ବିରୁଦ୍ଧରେ ଏକ ବଡ଼ ଅସ୍ତ୍ର ଭାବରେ ଠିଆହୁଏ । ଶ୍ରମ ଶେଷରେ ନିଜର ଶତ୍ରୁ ପାଲଟିଯାଏ । ମଣିଷ ଅନ୍ୟ ଲାଗି ସବୁ ସମୟରେ ସୃଜନଶକ୍ତିହୀନ, ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟହୀନ ଶ୍ରମ କରି ଚାଲିଛି । ଫଳରେ ତା ଶ୍ରମ ମୂଲ୍ୟରେ ଅନ୍ୟଜଣେ ମାଲିକ ହୋଇଯାଏ । ଏହିପରି ସମସ୍ତେ ମାଲିକର ଦାସ ହୋଇ ଆଦେଶ ପାଳନ ପାଇଁ ଅପେକ୍ଷା କରନ୍ତି । 'ଶବବାହକମାନେ' ନାଟକର ଶେଷରେ ସେଇଆ ହିଁ ଘଟିଛି । ଗର୍ଚ୍ଚିତ ଯାହା ହାତକୁ ଯାଇଛି, ସେ ନିଜର ପ୍ରଭୁତ୍ୱ ଜାହିର କରୁଛି । ସେ ହୋଇଛି ଧନର ମାଲିକ । ସୁରେନ୍ଦ୍ର ଗୁପ୍ତଧନ ଖୋଳିବାର ସମସ୍ତ ଶ୍ରମ କରିଛି । କିନ୍ତୁ ତା ଶ୍ରମ ଶେଷରେ ନିଜର ଶତ୍ରୁ ହୋଇ ଠିଆହୋଇଛି । ଚାବି ହୋଇଛି ବର୍ତ୍ତମାନ ସମ୍ପତ୍ତିର ଅଧିକାରୀ । ସେ ସଦର୍ପରେ ଘୋଷଣା କରୁଛି—"ହିଁ ମାଲିକ । ସେ

ଆଦେଶ କରିବ, ଆଉ ସମସ୍ତେ ପାଳନ କରିବେ ।" ଯେଉଁମାନେ ବନ୍ଧୁ ହୋଇ ଆସିଥିଲେ ସେମାନେ ବର୍ତ୍ତମାନ ପରସ୍ପରର ଶତ୍ରୁ, ମାତ୍ର ଅଳ୍ପ କେତେ ସମୟ ଭିତରେ । ଏଥିରୁ ସହଜରେ ଅନୁମାନ କରିଯାଇପାରେ, ମଣିଷର ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାବୋଧ ସହଜାତ । ଏଇଥିପାଇଁ ମଣିଷର ସ୍ଥିତି ତା ନିଜ ନିକଟରେ ମଧ୍ୟ ଉଦ୍ଭଟ ମନେହୁଏ ।

ମଣିଷ ସଚେତନତା ଲାଭ କରି ପ୍ରକୃତିଠାରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ହୋଇପଡ଼ୁଛି ସତ୍ୟ, କିନ୍ତୁ ତାର ବାରମ୍ବାର ଚେଷ୍ଟା ପୁଣି ପ୍ରକୃତିକୋଳକୁ ଫେରିଯିବା ପାଇଁ, ତା ସହିତ ପୁଣି ସମ୍ପର୍କ ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରିବା ପାଇଁ । କିନ୍ତୁ ଏହା ଆଉ ସମ୍ଭବ ହୋଇପାରୁ ନାହିଁ । ବରଂ ମଣିଷକୁ ଅଧିକ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ କରିଦେଉଛି । ଫ୍ରୋମ୍‌ଙ୍କ ମତରେ ଏହା ମଣିଷର ଚତୁର୍ଥ ପ୍ରକାରର ବିଚ୍ଛିନ୍ନତା । ଏ ନାଟକର ଶେଷରେ ଏହି ଧରଣର ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାର ସ୍ୱରୂପ ଲକ୍ଷ୍ୟଣୀୟ । ବିରୂପାକ୍ଷ ଚରିତ୍ର ଏକ ପାରମ୍ପରିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧର, ବିବେକର ବା ପ୍ରକୃତିର ପ୍ରତୀକ । ସେ ସମସ୍ତ ବିଚ୍ଛିନ୍ନତା ଭିତରେ ଏକତ୍ୱ ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରୁଛି । ସୁନା ପାଇଁ ହୋଇ ଯାଇଥିବା ସ୍ୱାର୍ଥ ସଂଘର୍ଷରୁ ସେ ନିଜକୁ ଦୂରେଇ ରଖିଛି । ଅଥଚ ସଚେତନ ମନ ଭଳି ସେ ଏକ ସାଇକିକ୍ ଦୂରତ୍ୱରେ ନିଜକୁ ରଖି ସବୁ ଦେଖୁଛି, ଜାଣୁଛି, ସମସ୍ତଙ୍କର ବିବେକ-ବୋଧକୁ ଜାଗ୍ରତ କରିଉଛି । "ସୁନାଲୋଭ ଆମକୁ ଶତ୍ରୁ କରିଥିଲା, ଶବ ବୋହିବା ଯଦି ଆମକୁ ଏକତ୍ର କରିପାରେ ।" ବିରୂପାକ୍ଷର ଏ ଉକ୍ତିଟି ବଡ଼ ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟପୂର୍ଣ୍ଣ । ଲୋଭ ବା କାମନା ମଣିଷକୁ ପରସ୍ପରଠାରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ କରି ଦେଉଛି । ପ୍ରକୃତି କୋଳରେ ରହି ପ୍ରକୃତିର ସମ୍ପଦକୁ ସମସ୍ତେ ସମାନ ଭାବରେ ଭୋଗ କରିବାକୁ ଚାହାନ୍ତି ନାହିଁ । ନିଜର ଶକ୍ତି ବୃଦ୍ଧି କରି ସମସ୍ତ ସମ୍ପଦର ଅଧିକାରୀ ହେବା ମଣିଷର ସହଜାତ ଇଚ୍ଛା । କିନ୍ତୁ ମଣିଷର ମୃତ୍ୟୁ ପରେ ସମସ୍ତ କାମନାର ବିଲୁପ୍ତି ଘଟେ । ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ମଣିଷ ପୁଣି ପ୍ରକୃତି କୋଳକୁ ଫେରି ଯାଇପାରେ । ଶବଟିଏ ଦେଖିଲେ ତେଣୁ ପ୍ରତ୍ୟେକଙ୍କ ମନରେ ସ୍ୱତଃ ବୈରାଗ୍ୟ ଆସେ । ଶବ ବୋହିବା ଲାଗି ପାଞ୍ଚଲୋକ ସମସ୍ତେ ଏକତ୍ରିତ ହୋଇପଡ଼ନ୍ତି । ପାରସ୍ପରିକ ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାବୋଧକୁ ଭୁଲିଯାଇ ଏକତ୍ର ଶବ ଉଠାଇବା ପାଇଁ ସହଯୋଗ କରନ୍ତି । ଶବ ଉଠାଇବା ହିଁ ମଣିଷକୁ ସମସ୍ତ ହିଂସା, ଦ୍ୱେଷ, ଲୋଭ, ମୋହ ଭୁଲାଇ ଦେଇ ଏକତ୍ରିତ କରିପାରେ । ମହାଯୁଦ୍ଧରେ କ୍ଷତବିକ୍ଷତ ପୃଥିବୀ ମାନବିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧ ହରାଇ ଆଜି ଶବ ପାଲଟି ଯାଇଛି । ପୃଥିବୀ ଆଜି ସ୍ୱର୍ଣ୍ଣଗର୍ଭା ନୁହେଁ, ଶବଗର୍ଭା । ଏଇ ଶବର ପଚା ଗନ୍ଧରେ ସମସ୍ତେ ଉଦ୍‌ଭ୍ରାନ୍ତ । ଯଦି ସମସ୍ତଙ୍କ ସହଯୋଗରେ ଏହି ଶବଟିର ସତ୍କାର କରି ଯାଇ-ପାରେ, ପୁଣି ଶାଶ୍ୱତ ଆଲୋକ ଫେରି ଆସିପାରିବ । ନଚେତ୍ ଏଇ ଅନ୍ଧକାର ଭିତରେ ପୁଣି ଦଗ୍ଧି ହେବା ହିଁ ସାର । ଚେତନାର ପ୍ରତୀକ ଭାବରେ ବିରୂପାକ୍ଷ ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ଦେଇଛି—"ଏ ଆଲୁଅ ଲିଭିବା ପୂର୍ବରୁ, ପୁଣି ଥରେ ଅନ୍ଧାର ଭିତରେ ଆମେ ସମସ୍ତେ ହଜିଯିବା ପୂର୍ବରୁ, ଏ ଅନ୍ଧାର ଆମମାନଙ୍କୁ ପରସ୍ପରଠାରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ କରିବା ପୂର୍ବରୁ ଆସନ୍ତୁ, ଆମେ ଶେଷଥର ପାଇଁ ସଂଲଗ୍ନ ହେବା ।"

ଯଦି ସମସ୍ତେ ଶବବାହକର ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରି ପୁରାତନର ଶବକୁ ଦାହ କରିପାରନ୍ତେ, ତେବେ ପୃଥିବୀ ନୂତନ ଆଲୋକରେ ଉଦ୍‌ଭାସିତ ହୁଅନ୍ତା । କିନ୍ତୁ ତା ସମ୍ଭବ

ହେଉନାହିଁ । ମଣିଷ ସହିତ ମଣିଷର ସଂଯୋଗ ଘଟେ, ମାତ୍ର କେତୋଟି କ୍ଷଣ ପାଇଁ, ପରିସ୍ଥିତି ଚାପରେ । କିନ୍ତୁ ତାପରେ ସମସ୍ତେ ହୋଇଯାଆନ୍ତି ପୁଣି ବିଚ୍ଛିନ୍ନ । ଆଲୋକର କ୍ଷୀଣ ରେଖାଟିକୁ ହଜେଇଦେଇ ପୁଣି ଅସହାୟ ଚିତ୍କାର ଶୁଭୁଛି—"ଇସ୍ କି ଅନ୍ଧାର ! ଟିକିଏ ଆଲୁଅ ହୁଅନ୍ତା କି ?" ନାଟକର ଶେଷ ସଂଳାପରେ ପ୍ରକୃତି ନିକଟକୁ ଫେରି ଆସିବାର ଚେଷ୍ଟାକରି ମଣିଷ ଯେ ପୁଣି ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାର ଶିକାର ହୁଏ, ତାର ଏକ ସ୍ପଷ୍ଟ ପ୍ରତିଧ୍ୱନି ଶୁଣାଯାଏ ।

'ମୃତଙ୍କଙ୍କାର' ଓ 'ଶବବାହକମାନେ' ଉଭୟ ନାମକରଣ ପ୍ରତୀକଧର୍ମୀ । ଉଭୟ ନାଟକରେ ସ୍ଥିତିବାଦୀ ଦର୍ଶନ ସାବଲୀଳ ଓ ଶକ୍ତିଶାଳୀ ସଂଳାପ ମାଧ୍ୟମରେ ପ୍ରକାଶିତ । ଏ ଶ୍ରେଣୀର ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ସାଧାରଣତଃ ସଂଳାପଧର୍ମୀ । କାରଣ କଥାବସ୍ତୁହୀନ ହେଲେ ନାଟକ ସଂଳାପ ଉପରେ ନିଶ୍ଚୟ ନିର୍ଭର କରିବ । ଜୀବନାନନ୍ଦ ମିଶ୍ର ଓ ବିଜୟ ମିଶ୍ର ପାରମ୍ପରିକ ନାଟକର ସଂଳାପକୁ ତ୍ୟାଗକରି ଦର୍ଶକମାନଙ୍କଠାରୁ ଦୂରେଇ ଯିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିନାହାନ୍ତି । ସେମାନେ ଯଦି ଅତି ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ସୂଚନାତ୍ମକ ବେକେଟିଆନ୍ ସଂଳାପ ଲେଖି-ଥାନ୍ତେ, ନାଟକର ମୂଳ ବକ୍ତବ୍ୟକୁ ହୁଏତ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ହୃଦ୍‌ବୋଧ କରାଇବାରେ ସମର୍ଥ ହୋଇ ନ ଥାନ୍ତେ । ସ୍ଥିତିବାଦୀ ନାଟକ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ ପରି ନୈରାଶ୍ୟବାଦୀ ନାଟକ ନାଟକ ନୁହେ, ଏଥିରେ ବଞ୍ଚି ରହିବାର ମୋହ ପ୍ରବଳ; ତେଣୁ ଏହା ସଂଳାପହୀନ ହେବ କିପରି ?

୧୯୭୦ରେ ଅଭିନୀତ ଓ ୧୯୭୧ରେ ପ୍ରକାଶିତ ବିଶ୍ୱଜିତ୍ ଦାସଙ୍କ 'ମୃଗୟା'ରେ ପ୍ରକାଶିତ ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାବୋଧର ସ୍ୱରୂପ ଅଧିକ ଗଭୀର । ସ୍ଥିତିର ସନ୍ଧାନରେ ଘୂରି ବୁଲୁଥିବା କେତେଗୁଡ଼ିଏ ସ୍ଥିତିବାଦୀ ଚରିତ୍ର ଏଥିରେ ସନ୍ନିବେଶିତ । ଜୀବନ ମୃଗୟାରେ ଯେ କୌଣସି ପନ୍ଥାରେ ସଫଳ ହେବା ଲାଗି ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକ ଆପ୍ରାଣ ଉଦ୍ୟମ କରିଛନ୍ତି । ପନ୍ଥାନୁସରଣରେ ସତ୍, ଅସତ୍ ବିଚାର ନାହିଁ । କିଏ ଜୀବନ ଯୁଦ୍ଧରେ କୌଣସି ପ୍ରକାରେ ଜିଣିଯାଇଛି ତ କିଏ ବା ହତାଶ ଭିତରେ ହଜିଯାଇ ଦିଗହରା ହୋଇପଡ଼ୁଛି । ସମୁଦ୍ରରୁ ଆକାଶ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଖୋଜି ଖୋଜି ସମସ୍ତେ କ୍ଳାନ୍ତ । ସମୁଦ୍ର ଓ ଆକାଶରେ ସ୍ଥିତି କାହିଁ ?

'ମୃଗୟା'ର କଥାବସ୍ତୁ ପାରମ୍ପରିକ ଓ ଦୀର୍ଘ ; କିନ୍ତୁ ଅଯଥା ଟେକ୍‌ନିକ୍ ବହୁଳ । କେବଳ ଗତାନୁଗତିକତାକୁ ଭାଙ୍ଗିବାକୁ ସ୍ଥଳବିଶେଷରେ ସିନେମାର ଟେକ୍‌ନିକ୍, ସର୍‌ରିଆଲିଷ୍ଟ ନାଟକୋଚିତ ସଂଳାପ ସଂଯୋଗ କରାଯାଇଛି ମାତ୍ର । ମଞ୍ଚ, ଆଲୋକ, ଗତିବିଧି, ବେଶଭୂଷା, ଆବହ ସଙ୍ଗୀତ ସମ୍ପର୍କରେ ଯେଉଁ ଦୀର୍ଘ ପ୍ରଯୋଜନା-ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ଦିଆଯାଇଛି, ତାର କୌଣସି ଯଥାର୍ଥତା ଅନୁଭବ କରି ହୁଏନାହିଁ ।

ଆଧୁନିକ କ୍ଷୟିଷ୍ଣୁ ସମାଜର ଏକ କରୁଣ ଆଲେଖ୍ୟ 'ମୃଗୟା' । ପାରମ୍ପରିକ ପ୍ରେମ ଓ ବିଶ୍ୱାସର ସଜ୍ଞା ଏଠାରେ ଅର୍ଥହୀନ । ଏ ସମାଜ ତିଷ୍ଠି ରହିଛି କେବଳ ନଗ୍ନ ପ୍ରତାରଣାକୁ କେନ୍ଦ୍ର କରି । ଏଠି ପିତା ସହିତ ପୁତ୍ରର ସମ୍ପର୍କ ନାହିଁ, ପ୍ରେମିକା ସହିତ

ଶ୍ରମିକର ସମ୍ପର୍କ ନାହିଁ । ବନ୍ଧୁ ସହିତ ବନ୍ଧୁର ସମ୍ପର୍କ କେବଳ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟସାଧନ ମୂଳକ । ଶ୍ରମିକମାନଙ୍କ ସହିତ ନେତାର ସମ୍ପର୍କ ପ୍ରତାରଣାପୂର୍ଣ୍ଣ । ବେକାର ପୁତ୍ର ସୀମାହୀନ ନୈରାଶ୍ୟର ତାଡ଼ନାରେ ପିତାଠାରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ପିତାର ଉପଦେଶ ତା ନିକଟରେ ବଡ଼ ତୁଚ୍ଛ ମନେ ହୋଇଛି । ସେ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନ ଭାବରେ ବସ୍ତିବାସୀ ଜୀବନର ସନ୍ଧାନରେ ବାହାରି ପଡ଼ିଛି । କାରଣ ସେ ସ୍ପଷ୍ଟ ଅନୁଭବ କରିଛି ଯେ ପିତା-ପୁତ୍ରର ରକ୍ତଗତ ବନ୍ଧନ ଆଜିର ଦୁନିଆରେ ବଡ଼ ଶିଥିଳ । କାରଣ କୌଣସି ପିତାର ସାମର୍ଥ୍ୟ ନାହିଁ ପୁତ୍ରକୁ ସାରାଜୀବନ ଅନ୍ନବସ୍ତ୍ର ଯୋଗାଇବା ଲାଗି । ମଣିଷ ଏ ସଂସାରରେ ଜନ୍ମ ହୋଇଥିଲା ଏକା । ମୃତ୍ୟୁ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସେ ଏକା । ଏକା ହିଁ ତାକୁ ତାର କର୍ମପନ୍ଥା ନିର୍ଦ୍ଧାରଣ କରିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ସଂସାର ସହିତ ଏକାକୀ ଲଢ଼ିବାକୁ ହେବ । ଏହି ଏକାକୀ ସଂଗ୍ରାମ ତା ଜୀବନରେ ଦୁଃଖ ଆଣିପାରେ କିମ୍ବା ସୁଖ ଆଣିପାରେ । ସେଥିପ୍ରତି ସେ ଭ୍ରୂକ୍ଷେପ କରେନା । ସାରଥୀର ବଳିଷ୍ଠ ପ୍ରଶ୍ନ—"ତେବେ ମୁଁ ଏକା ? ମୁଁ କାହାର ନୁହେଁ ? କେହି ମୋର ନୁହନ୍ତି ? ଏକା ?"—ଭିତରେ ସ୍ଥିତିବାଦୀ ଦର୍ଶନର ମୌଳିକ ସ୍ୱରଟି ପ୍ରତିଫଳିତ । ପାରିବାରିକ ବନ୍ଧନରୁ ମୁକୁଳି ଯାଇ ସାରଥୀର ପରିଚୟ ହୁଏ ବାସ୍ତବ ଜଗତ ସହିତ । ସେଠାରେ ସେ ଭେଟିଛି ସନାତନ ମିଶ୍ରଙ୍କୁ; ଯେ ଶ୍ରମିକମାନଙ୍କ ଲାଗି କୁମ୍ଭୀର-କାନ୍ଦଣା କାନ୍ଦିପାରେ, ପୁଣି ସେଇ ସୁଯୋଗରେ ଶ୍ରମିକ-ସମାଜକୁ ଚିରଦିନ ପ୍ରତାରିତ କରି ହୋଇପାରେ ଲୁହା କାରଖାନାର ମାଲିକ । ପାରମ୍ପରିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧ ପ୍ରଥମେ ସାରଥୀର ବିବେକକୁ ବାଧା ଦେଇଛି ଶ୍ରମିକମାନଙ୍କ ସ୍ୱାର୍ଥବିରୋଧୀ କାର୍ଯ୍ୟ କରିବା ପାଇଁ । କିନ୍ତୁ ସେ ଖୋଜିଛି ବଞ୍ଚିବାର ପନ୍ଥା । ଯାହାଫଳରେ କି ସେ ସନାତନ ମିଶ୍ରଙ୍କ ପନ୍ଥାକୁ ଗ୍ରହଣ କରିନେଇଛି । ଆଜିର ମଣିଷ ମାନବିକତାକୁ ଜଳାଞ୍ଜଳି ଦେଇ ବଞ୍ଚିବା ଶିଖିଚି । ଏଠାରେ ଗୋଷ୍ଠୀଚେତନାର ମୂଲ୍ୟ ଅତି କ୍ଷୀଣ । ଅର୍ଥନୀତି ମଣିଷକୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ କରିଦେଉଛି ସମାଜଠାରୁ । ଅର୍ଥ ପାଇଁ ପ୍ରେମର ବନ୍ଧନ ମଧ୍ୟ ଛିନ୍ନବିଚ୍ଛିନ୍ନ । ଅର୍ଥ ନିକଟରେ ପ୍ରେମର ସ୍ଥାନ ଯେ ଅତ୍ୟନ୍ତ ଗୌଣ, ତାହା ପ୍ରତିପନ୍ନ ହୋଇଛି ଶୁଭେନ୍ଦୁ ନିକଟରେ । ଶୁଭେନ୍ଦୁ ଶିକ୍ଷକ ବିବେକାନନ୍ଦଙ୍କ ଆଶ୍ରୟରେ ରହି ଅଧ୍ୟୟନ କରୁଥିଲା ବେଳେ ମୁକ୍ତା ପ୍ରତି ଆସକ୍ତ ହୋଇଛି, ବିବାହର ପ୍ରତିଶ୍ରୁତି ଦେଇଛି । କିନ୍ତୁ ଆଇ. ଏ. ଏସ୍. ପାଇବା ପରେ ଅର୍ଥର ମୋହ ତାକୁ ଗ୍ରାସ କରିବସିଛି । ସେ ଯୌତୁକରେ ଗ୍ରହିଛି ତିରିଶ ହଜାର ଟଙ୍କା, ଆମ୍ବା-ସାଡ଼ର କାର୍, କୋଠା—ଯାହାକି ଦରିଦ୍ର ଶିକ୍ଷକ ବିବେକାନନ୍ଦଙ୍କ ଶକ୍ତି ବହିର୍ଭୂତ । ଏଇ ଦାରୁଣ ଆଘାତରେ ବିବେକାନନ୍ଦ ଓ ମୁକ୍ତା ହୋଇଛନ୍ତି ପାଗଳ ପ୍ରାୟ । ସାରଥି ପାଠ ପଢ଼ି ନ ପାରି, ବିବେକାନନ୍ଦ ଝିଅକୁ ବିବାହ କରାଇ ନ ପାରି, ମୁକ୍ତା ବିବାହ କରି ନ ପାରି ମାନସିକ ବିପର୍ଯ୍ୟୟର ସମ୍ମୁଖୀନ । ସମସ୍ତେ ଯେମିତି ସମାଜଠାରୁ ପରିତ୍ୟକ୍ତ ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ଛିନ୍ନମୂଳ ଜୀବ । ମୁକ୍ତା ମନରେ କଳ୍ପତରୁ ପୁଣି ପ୍ରଣୟର ସ୍ୱପ୍ନ ଜଗାଇଛି । ମୁକ୍ତା ସମୁଦ୍ରକୁ ଭଲ ପାଏ ବୋଲି ସମୁଦ୍ର କୂଳରେ ଘର, ସୁନ୍ଦର ଏକ ସୁଖମୟ ସଂସାର ଗଢ଼ି ଦେବାର ପ୍ରତିଶ୍ରୁତି ଦେଇଛି । କିନ୍ତୁ ବିବାହ ପରେ କଳ୍ପନା ରାଜ୍ୟରୁ ମୁକ୍ତା ଖସି ଆସିଛି ନିରାଟ ବାସ୍ତବତା ଭିତରକୁ । ସେ ହିସାବ ରଖିପାରୁ ନ ଥିବାରୁ,

ଆଇସ୍‌କ୍ରିମ୍ ଓ ମାଙ୍କଡ଼ନାଚରେ ବନ୍ଦବ୍ୟସ୍ତ କରିଥିବାରୁ ସ୍ୱାମୀର କଟୁ ଭର୍ତ୍ସନା ସହ୍ୟ କରିଛି । ତାର ସ୍ୱପ୍ନ ଭାଙ୍ଗି ଯାଇଛି । ସ୍ୱାମୀ ସ୍ତ୍ରୀର ମାନସିକତାର ବୈଷମ୍ୟ ପରସ୍ପରଙ୍କୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ କରି ଦେଇଛି । ଏସ୍. ଡି. ଓ. ଶୁଭେନ୍ଦୁ, ଧର୍ମଘଟ ବିକ୍ଷୋଭ ଆଦି ବନ୍ଦକରି ଶାନ୍ତିରେ ପ୍ରଶାସନ ଚଳାଇବା ପାଇଁ ବନ୍ଧୁ ସାରଥୀର ଶରଣାପନ୍ନ ହୋଇଛି । ଯେଉଁ ବନ୍ଧୁର ପରିବାର ପ୍ରତି ସେ ଘୋର ବିଶ୍ୱାସଘାତକତା କରିଥିଲା, ଅବସ୍ଥା ଚକ୍ରରେ ଆଜି ସେହି ବନ୍ଧୁକୁ ସ୍ୱାର୍ଥସାଧନର ହତିଆର କରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରୁଛି । ଏଠି ବନ୍ଧୁତ୍ୱ କେବଳ ଛଳନା ମାତ୍ର । ପୁଣି ନୀତିବାଦୀ ଶିକ୍ଷକ ଅର୍ଥପ୍ରଧାନ ଜଗତ ଭିତରେ ବଞ୍ଚି ରହିବାକୁ ଚେଷ୍ଟାକରି ନୀତିହୀନତାର ଚରମ ସୋପାନକୁ ଓହ୍ଲାଇ ଯାଇଛି । ଶିଷ୍ୟ ଯେପରି ଗୁରୁ ପ୍ରତି ଇତର ବ୍ୟବହାର କରିଛି, ଗୁରୁ ମଧ୍ୟ ସେହିପରି ଶିଷ୍ୟ ପ୍ରତି ଇତର ବ୍ୟବହାର କରିଛି । ଗୋଟିଏ ପିଲାକୁ ପାସ୍ କରାଇ ଦେବାକୁ ଗୁରୁ ଲାଞ୍ଚ ମାଗିଛି । କାରଣ ଯେ ମଣିଷ ତିଆରି କରିବାକୁ ଆସିଥିଲା, ସାମାଜିକ ପରିସ୍ଥିତି ତାକୁ ଅମଣିଷ ହେବା ପାଇଁ ବାଧ୍ୟ କରୁଛି । ନୀତିବାଦୀ ମଣିଷଟିଏ ନୀତିହୀନ ହୋଇ ନିଜଠାରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ହୋଇ ପଡୁଛି ।

'ମୃଗତୃଷ୍ଣା' ନାଟକର ପ୍ରତିଟି ଚରିତ୍ର ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ଆତ୍ମବିଚ୍ଛିନ୍ନ ନିଃସଙ୍ଗ ଚରିତ୍ର । ସେମାନଙ୍କ ନିକଟରେ ମାନବିକତା ମୂଲ୍ୟହୀନ, ସାମାଜିକ ବନ୍ଧନ ନିରର୍ଥକ । ପିତାପୁତ୍ର, ପ୍ରେମିକ ପ୍ରେମିକା, ସ୍ୱାମୀ ସ୍ତ୍ରୀ, ବନ୍ଧୁ ବନ୍ଧୁ, ଶ୍ରମିକ ଶ୍ରମିକନେତା, ଗୁରୁଶିଷ୍ୟ — ଏମାନଙ୍କ ଭିତରେ ସଦ୍ଭାବ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହେବା ବଦଳରେ ପାରସ୍ପରିକ ବିଚ୍ଛିନ୍ନତା ହିଁ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଛି । ସମସ୍ତେ ଭିନ୍ନ ଭାବରେ ଜଗତର ଅନ୍ତଃସାରଶୂନ୍ୟତାକୁ ଉପଲବ୍ଧି କରୁଛନ୍ତି । ଏ ସ୍ଥିତିବାଦୀ ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକ ସତ୍ୟକୁ ଅନ୍ୟ ନିକଟରେ ଲୁଚାଇ ରଖିଛନ୍ତି । କେବଳ ଗୋଟାଏ ବ୍ୟାଡ୍ ଫେଥ୍ ବା ଆତ୍ମପ୍ରବଞ୍ଚନା ଭିତରେ ଆବର୍ତ୍ତିତ ହେଉଛନ୍ତି । ଏ ଚରିତ୍ରମାନ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ଶେଷ କାହିଁ ? ସେଥିପାଇଁ ନାଟକଟିର ଆରମ୍ଭ ଓ ଶେଷ ସମାନ । ତିନୋଟି ଭିନ୍ନମୁଖୀ ଚରିତ୍ରର ବିକଳ ଅନ୍ୱେଷଣ, ବ୍ୟର୍ଥ ମୃଗତୃଷ୍ଣାର ଦୃଶ୍ୟରୁ ନାଟକଟିର ଆରମ୍ଭ । ପରିଣତି ମଧ୍ୟ ଅନୁରୂପ ଦୃଶ୍ୟରେ । ବିଶ୍ୱାସହୀନ ଅଥଳ ପୃଥିବୀରେ ନାଟକଟିର କଥାବସ୍ତୁ ଯେପରି ହୋଇପଡ଼ିଛି ଗତିହୀନ ।

ପ୍ରାୟ ବର୍ଷକ ପରେ ଅର୍ଥାତ୍ ୧୯୭୧ରେ ଲିଖିତ ଓ ଅଭିନୀତ ମନୋରଞ୍ଜନ ଦାସଙ୍କ ନାଟକ 'ଅମୃତସ୍ୟ ପୁତ୍ର'ର ସ୍ଥିତିବାଦୀ ସ୍ୱର କିଛି ଭିନ୍ନ । ମଣିଷର ସ୍ୱାଧୀନତା ଓ ଏକାକୀତ୍ୱ ଉପରେ ସ୍ଥିତିବାଦ ଗୁରୁତ୍ୱ ଆରୋପ କରେ । ମଣିଷ କୌଣସି ବସ୍ତୁ ସହିତ ମିଶିଯାଇ ପାରେନା । ସେ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ସତ୍ତାର ଅଧିକାରୀ । ତାର କର୍ମ ଓ ଲକ୍ଷ୍ୟରେ ସେ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ସ୍ୱାଧୀନ । କୌଣସି ସାମାଜିକ ପରିବେଷ୍ଟନୀ, ବାହ୍ୟପ୍ରଭାବ, ଘଟଣାଚକ୍ର, ଅତୀତ ଓ ପରମ୍ପରା ତାର କର୍ମକୁ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ କରିପାରେ ନାହିଁ । ସ୍ୱାଧୀନତା ମଣିଷ ଭିତରେ ଥିବା ନଥିଙ୍ଗ୍‌ନେସ୍ ଛଡ଼ା ଅନ୍ୟ କିଛି ନୁହେଁ । ଏହି ନଥିଙ୍ଗ୍‌ନେସ୍ ଯୋଗୁଁ ସେ ନିଜ ସତ୍ତାଠାରୁ ଭିନ୍ନ । ଏହିପରି ଅତୀତ, ବର୍ତ୍ତମାନ, ଭବିଷ୍ୟତର ସ୍ଥିତିଠାରୁ ସେ ଭିନ୍ନ । 'ଅମୃତସ୍ୟ ପୁତ୍ର' ନାଟକରେ ନାୟକ ସନାତନ ନିଜକୁ ସମାଜ ଓ ପରମ୍ପରାଠାରୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ମୁକ୍ତ ବୋଲି

ଭାବୁଛୁ । ପ୍ରକୃତ ଓ ସମାଜ ଯେ ମଣିଷ ଦ୍ୱାରା ଗଢ଼ା ହୋଇଛୁ ବା ମଣିଷର ମାନସିକତା ଦ୍ୱାରା ସ୍ୱୀକୃତପ୍ରାପ୍ତ, ଏଇ ଉପଲବ୍ଧି ହିଁ ତାର ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାର କାରଣ । ସେ ପୁରୁଣା ସମାଜର ଗତାନୁଗତିକ ଭିତ୍ତି, ସଂଭ୍ରମକୁ ଭାଙ୍ଗି ନୂତନର ଆବାହନ କରିବା ଲାଗି ପ୍ରସ୍ତୁତ । ଆତ୍ମସତ୍ତାକୁ ଚିହ୍ନିପାରିଲେ ହିଁ ମଣିଷ ପୁରାତନର ଧ୍ୱଂସ ସ୍ତୂପ ଉପରେ ନୂତନ ପରମ୍ପରା ଗଢ଼ି ତୋଳିବାକୁ ସକ୍ଷମ ହେବ । ମଣିଷର ସ୍ୱାଧୀନତା ବା ବନ୍ଧନ ତାର ଇଚ୍ଛାକୃତ । ସାର୍ତ୍ରଙ୍କ ମତ ଅନୁସାରେ ମଣିଷର ସବୁ ସ୍ୱାଧୀନତା ଥାଇପାରେ, କିନ୍ତୁ ନିଜକୁ ପରାଧୀନ କରି ରଖିବାର ସ୍ୱାଧୀନତା ତାର ନାହିଁ । ତେଣୁ ନିଜେ ସୃଷ୍ଟି କରିଥିବା ପରମ୍ପରାକୁ ଭାଙ୍ଗିଦେବା ପାଇଁ ସନାତନ ଆହ୍ୱାନ କରିଛି—"ମୁଁ ଆସିଚ ତମର ତଥାକଥିତ ସଭ୍ୟତା, ତମର ମଣିଷଗଢ଼ା ପ୍ରକୃତିକୁ ଭାଙ୍ଗି ଦେବାକୁ । ମନ ଭିତରର ଜମାଟବନ୍ଧା ଭୟକୁ ମୁଁ ଆସିଚ ଭାଙ୍ଗି ଚୁରମାର୍ କରିଦେବାକୁ । ମଣିଷ ସୃଷ୍ଟି କରିଛି ନିଜପାଇଁ ଯେଉଁ ନାଗପାଶ, ମୁଁ ଆସିଚ ତାକୁ ଛିନ୍ନ କରିଦେବାକୁ । ମୁକ୍ତିର ନୂଆ ସନନ୍ଦ ଧରି ମୁଁ ଆସିଚ । ମୁଁ ଏକ ନୂଆ ଯୁଗର ସଙ୍କେତ—ମୁଁ ଗତିମାନ୍ ଅଶ୍ୱ—ମୁଁ କାଳବୈଶାଖୀ—ମୁଁ ମହାକାଳର ଝଞ୍ଜାଧ୍ୱନି—ନୂତନର ସୃଷ୍ଟିପାଇଁ ମୁଁ ଧ୍ୱଂସକାରୀ ।" ତାର ଏଇ ଦମ୍ଭୋକ୍ତି ହିଁ ନାଟକର ମୂଳସ୍ୱର । ସନାତନର କଥା ଓ କାର୍ଯ୍ୟରେ ଭିନ୍ନତା ନାହିଁ । ସେ ପାରମ୍ପରିକତାର ପ୍ରତୀକ ଟ୍ରେନ୍‌ର ଗତିରୋଧ କରିବା ଲାଗି ଟ୍ରେନ୍ ଆଗରେ ଠିଆ ହୋଇ ଯାଇଛି । ପାରମ୍ପରିକ ଭୟରୁ ମୁକ୍ତ ହୋଇ ସୁଚେତା ତାର ଅନୁଗାମିନୀ । ବିମଳଙ୍କ ପରି ସାମାଜିକ ମଣିଷ ମଧ୍ୟ ତା ପ୍ରଭାବରେ ନୂତନତାର ଆବାହନକୁ ସ୍ୱୀକାର କରିଯାଇଛନ୍ତି ।

ଗତାନୁଗତିକ କାହାଣୀ ବିନ୍ୟାସକୁ ଅତିକ୍ରମ କରି ଏକ ବ୍ୟକ୍ତିସଚେତନ ବଳିଷ୍ଠ ଚରିତ୍ର ସୃଷ୍ଟି କରିବା ଏକ ଅସାମାନ୍ୟ ପ୍ରତିଭାର ଅପେକ୍ଷା ରଖେ । ସନାତନର ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ସତ୍ତା ମୂଳରୁ ପ୍ରକଟିତ । କାରଣ ସେ ଭିଟାମିନ୍ ପିଲ୍ ଖାଇଲାବେଳେ ବାରମ୍ବାର କହୁଛି ମୋର ଲିମିଟ୍ ନାହିଁ । ସେ ଅସାଧାରଣ ଶକ୍ତିର ପ୍ରତୀକ । ସେ ହିଁ କେବଳ ଦେଖିପାରୁଛି ଅନ୍ୟମାନଙ୍କ ମନ ଭିତରେ ଲୁଚି ରହିଥିବା ସାମାଜିକ ଭୟ । ଗୋଟାଏ ଜେନେରେସନ୍ ଗ୍ୟାପ୍ ଭିତରେ ମଣିଷ ଯେ ନିଜକୁ ନୂଆ କରି ଆବିଷ୍କାର କରୁଛି, ଏକଥା ତାର ସଂଳାପରେ ସୁସ୍ପଷ୍ଟ—"ସେମାନଙ୍କର ବୟସ ସବୁ ବେଶି ହୋଇଯାଇଚ ନା, ସେମାନେ ଆଉ ନିଜକୁ ଦେଖିବା ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । ଭୟ...ଭୟ ସେମାନଙ୍କ ମନରେ ଜମାଟ ବାନ୍ଧିଗଲାଣି । ସେଇଥିପାଇଁ ସେମାନେ ହୁଏତ ଆମ ଭିତରେ ସେମାନଙ୍କୁ...ହଁ, ଆମ ଭିତରେ, ଆମର ଯାହାର ଭୟ ନାହିଁ ।" ଭୟମୁକ୍ତ ସନାତନ ନିଜକୁ ସର୍ବଶକ୍ତିମାନ୍ ବୋଲି ଘୋଷଣା କରିଛି । ସେ ନିଜ ଇଚ୍ଛା ଅନୁସାରେ ଅବତୀର୍ଣ୍ଣ ହୋଇପାରେ ରାଜା, ମନ୍ତ୍ରୀ, କଣ୍ଟ୍ରୋଲ ସବୁ ଭୂମିକାରେ । ଗତାନୁଗତିକ ରାସ୍ତାକୁ ପରିତ୍ୟାଗ କରି ବନ୍ଧୁର ଜଙ୍ଗଲ ରାସ୍ତାରେ ଦୌଡ଼ି ଆସିବାର ଅଭିନବ ସ୍ପନ୍ଦନକୁ କେବଳ ସେ ଅନୁଭବ କରିପାରେ ।

ସନାତନ ଚିରନ୍ତନତାର ପ୍ରତୀକ । ସେ ଶିବ, ଧ୍ୱଂସକାରୀ । ନୂତନ ସୃଷ୍ଟି ପାଇଁ ସେ ଗାଇଛି ଧ୍ୱଂସର ଆବାହନୀ । ସମାଜ ନିରପେକ୍ଷ ବ୍ୟକ୍ତିସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟବାଦର ସେ ଏକ

ଜ୍ୱଳନ୍ତ ପ୍ରତୀକ । ତାହାଦ୍ୱାରା ପ୍ରଭାବିତ ହୋଇପାରିଛି ଯୁବଶକ୍ତିର ପ୍ରତୀକ ସୁଚେତା । ସେ ଛାଡ଼ିଛି ବାପା, ବୋଉ, ସାଇପଡ଼ିଶା, ମଣିଷ ସମାଜ, ଗୃହପାଖର ଆବେଷ୍ଟନୀର ଭୟ । ନିଜର ସ୍ଥିତିକୁ ଯୁକ୍ତି ଦେଇ ଭାବିବାର ଦୁର୍ଜୟ ମନୋବଳ କେବଳ ଥାଏ ଯୁବଶକ୍ତିର । କିନ୍ତୁ ଆଧୁନିକ ଚେତନାକୁ ଗ୍ରହଣ କରିବାଲାଗି ମାନସିକ ପ୍ରସ୍ତୁତି ଓଲଡ଼୍ ଜେନେରେସନ୍‌ର ନାହିଁ । ଅନ୍ୟମାନେ ଯେଉଁ ନିୟମ ବାନ୍ଧି ଦେଇ ଯାଇଛନ୍ତି, ସେଥିରୁ ମୁକ୍ତି ନାହିଁ । ଯାହା ଉପରେ ଭୁଲ୍ ଠିକ୍‌ର ଛାପ ମାରି ଯାଇଛନ୍ତି, ତାକୁ ଗ୍ରହଣ କରିବାକୁ ହିଁ ପଡ଼ିବ । ଅତୀତକୁ ସମାଧି ଦେଇ ସମାଜ ପରିବେଷ୍ଟନୀ ଭିତରୁ ଡେଇଁ ଆସି ଅନନୁଭୂତ ସ୍ୱାଧୀନତାର ସ୍ୱାଦ ଚାଖିବା ଲାଗି ଯେଉଁ ବ୍ୟାକୁଳତା, ତା ପାରମ୍ପରିକ ସନ୍ଦେହ, ଆଶଙ୍କା ଭିତରେ ମିଳେଇ ଯାଇଛି । ନୂତନ ମୂଲ୍ୟବୋଧକୁ ସ୍ୱୀକାର କରିବାକୁ ସେମାନେ ପ୍ରସ୍ତୁତ ହୋଇ ପାରି-ନାହାନ୍ତି । "ଆମ ପାଇଁ ବାଧା ନାହିଁ, ବନ୍ଧନ ନାହିଁ—ଆମେ ଏଷ୍ଟାବ୍ଲିସ୍‌ମେଣ୍ଟ୍ ସ୍ୱୀକାର କରୁନା । ଶଙ୍କାହୀନ, ଭୟହୀନ ଆମେ । ଆମେ ଆଗେଇଯିବା, ଏକା-ଏକା—ସବୁ ଧରାବନ୍ଧାଗତ-ସବୁ ଶୃଙ୍ଖଳା ସବୁ ଧାରଣା-ସବୁର ବାହାରେ ଆମେ"—ସନାତନର ଏଇ ଆହ୍ୱାନକୁ ଅନୁସରଣ କରିବାକୁ ସମସ୍ତ ଇଚ୍ଛା ସତ୍ତ୍ୱେ ବିମଳ ପଶ୍ଚାତ୍‌ପଦ ହୋଇ ପଡ଼ିଛନ୍ତି । କାରଣ ସେ ନିଜକୁ ନିଜେ ପ୍ରଶ୍ନ ପଚାରି ପାରିନାହାନ୍ତି । ଅଥଚ ସନାତନ ମନରେ ଅନେକ ପ୍ରଶ୍ନର ଆଲୋଡ଼ନ—'କର୍ମ କଲେ କାହିଁକି ଠିକ୍ ଭାବେ ଫଳ ମିଳି ପାରେନା—କାହିଁକି ଜଣେ ଆଉ ଜଣକ ଉପରେ ଅତ୍ୟାଚାର କରେ ?' ଇତ୍ୟାଦି । କାରଣ ସେ ଗୋଟିଏ ନୂତନ ଯୁଗର ସଙ୍କେତ, ସଂଘର୍ଷ ଭିତରେ ବଞ୍ଚିରହିବାର ଅଦମ୍ୟ ପ୍ରେରଣା ।

ସାର୍ତ୍ରଙ୍କ ସ୍ଥିତିବାଦୀ ନାଟକଗୁଡ଼ିକର ମୂଳସ୍ୱର "ଏକାକୀତ୍ୱରେ ହିଁ ମଣିଷର ପୂର୍ଣ୍ଣ ସ୍ୱାଧୀନତା ।" କୌଣସି ନିର୍ଦ୍ଦେଶକୁ ବିନାବିଚାରରେ ଗ୍ରହଣ ନ କରି ଯେ ଏକକ ଭାବେ କର୍ତ୍ତବ୍ୟ ସ୍ଥିର କରେ, ସେ ହିଁ ଯଥାର୍ଥରେ ସ୍ୱାଧୀନ । ମଣିଷ ଅମୃତସ୍ୟ ପୁତ୍ର । ସେଇ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ସେ ସ୍ୱାଧୀନ । ସମସ୍ତ ପ୍ରଭାବରୁ ମୁକ୍ତ ରହି ସୁନ୍ଦର ଏକ ସୃଷ୍ଟି ପାଇଁ ସେ ହିଁ କେବଳ ନେଇପାରେ ଚରମ ସିଦ୍ଧାନ୍ତ । ଏଇ ଚିନ୍ତାଧାରା ହିଁ ମନୋରଞ୍ଜନଙ୍କର ଏଇ କାଳଜୟୀ ନାଟକଟିର ଉପଜୀବ୍ୟ । ଏଇ ସ୍ୱରର ପୁନରାବୃତ୍ତି ଘଟିଛି ଅଳ୍ପଦିନ ପରେ କିଞ୍ଚିତ୍ ଭିନ୍ନ ରୂପରେ ରତ୍ନାକର ଚଇନିଙ୍କ 'ପୁନଶ୍ଚ ପୃଥିବୀ' (୧୯୭୧) ଏବଂ କାର୍ତ୍ତିକ ଚନ୍ଦ୍ର ରଥଙ୍କ 'ଈଶ୍ୱର ଜଣେ ଯୁବକ' (୧୯୭୯) ନାଟକରେ । 'ଅମୃତସ୍ୟ ପୁତ୍ର' ତା ୯।୮।୧୯୭୧ ରେ ଅଭିନୀତ ହୋଇଥିବା ସ୍ଥଳେ 'ପୁନଶ୍ଚ ପୃଥିବୀ'ର ପ୍ରଥମ ଅଭିନୟ ତା ୫।୧୨।୭୧ ରେ । 'ପୁନଶ୍ଚ ପୃଥିବୀର' ଦୀର୍ଘ ବାସ୍ତବବାଦୀ କଥାବସ୍ତୁ ଭିତରେ ଯୁବଶକ୍ତିର ପ୍ରତୀକ 'ଅଭିମନ୍ୟୁ'ର ମୃତ୍ୟୁ ଗୋଟିଏ ଯୁଗର ପରିସମାପ୍ତି ଲାଗି ନୁହେଁ, ବରଂ ଏକ ନୂତନ ଯୁଗର ଆରମ୍ଭ ଲାଗି । ନାଟକର ଭାଷାରେ 'ଏଇ ଶେଷ ଏଇ ପୁଣି ଆରମ୍ଭ' । × × 'ଏ ଆଧୁନିକ ଅଭିମନ୍ୟୁବଧ । ଅଭିମନ୍ୟୁବଧ ପରେ ତ ପୁଣି ପାଣ୍ଡବମାନଙ୍କର ବିଜୟ ହୋଇଥିଲା ।' ଯୁବଶକ୍ତି ରାଜ-ନୈତିକ ଏଷ୍ଟାବ୍ଲିଶ୍‌ମେଣ୍ଟ ବିରୁଦ୍ଧରେ ପ୍ରତିବାଦ କରିଛି । ଗତାନୁଗତିକ ଦାସମନୋବୃତ୍ତିକୁ

ଗ୍ରହଣ କରି ପାରିନାହିଁ । ମୃତ୍ୟୁବରଣ କରି ମଧ୍ୟ ସେ ସ୍ୱାଧୀନତାର ସଦମ୍ଭ ଘୋଷଣା ଭିତରେ ଶରଧନ ବଞ୍ଚି ରହିଛି । 'ଈଶ୍ୱର ଜଣେ ଯୁବକ' ନାଟକରେ ଯୁବକ ପାରମ୍ପରିକ ସମାଜର ଅନ୍ୟାୟ, ଅବିଚାରକୁ ସହ୍ୟକରି ପାରିନାହିଁ । ସେ ନିଜକୁ ଦ୍ୱିତୀୟ ଈଶ୍ୱର ବୋଲି ଘୋଷଣା କରିଛି । "ମୁଁ ଦ୍ୱିତୀୟ ଈଶ୍ୱର । ମୁଁ ଜଣେ ଯୁବକ । ପରିବର୍ତ୍ତନ ନୁହେଁ, ପ୍ରତ୍ୟାଖ୍ୟାନ ହିଁ ମୋର ଧର୍ମ ! ପୃଥକ ଏକ ପୃଥିବୀ ପାଇଁ-ଭିନ୍ନ ଏକ ସମାଜପାଇଁ-ଅନ୍ୟ ଏକ ମଣିଷ ପାଇଁ-ଧ୍ୱଂସ ହିଁ ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ । ମୋ ନାଁ ଈଶ୍ୱର । ମୁଁ ଜଣେ ଯୁବକ । ପରିବର୍ତ୍ତନ ନୁହେଁ, ପ୍ରତ୍ୟାଖ୍ୟାନ । ପୃଥକ୍ ପୃଥିବୀ । ଭିନ୍ନ ସମାଜ । ଅନ୍ୟ ଏକ ମଣିଷ ।"

ମଣିଷ ସୃଷ୍ଟି ହେବା ପରେ ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଚେତନାର ଅଧିକାରୀ । ସ୍ରଷ୍ଟାଠାରୁ ସେ ହୋଇପଡ଼େ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ । ସ୍ରଷ୍ଟାର କୌଣସି ନିୟନ୍ତ୍ରଣ ତାର ସ୍ୱାଧୀନତା ଉପରେ ପ୍ରଭାବ ପକାଇ ପାରେ ନାହିଁ । ସେ ନିଜକୁ ନୂତନ ସ୍ରଷ୍ଟା ଭାବରେ ବିଚାର କରେ । ଏହା ଫଳରେ ତା ମନରେ ଜାଗ୍ରତ ହୁଏ ସାମାଜିକ ବିଦ୍ରୋହ । ଜୀବନରେ ଈଶ୍ୱରହୀନତାକୁ ଗ୍ରହଣ କରିବାର ସ୍ୱରୂପ ଏହି ସାମାଜିକ ବିଦ୍ରୋହରେ ହିଁ ପ୍ରତିଫଳିତ । ଈଶ୍ୱରହୀନତାର ସମସ୍ତ ବାଧା ବିପଦର ସମ୍ମୁଖୀନ ହେବା, ଏସବୁକୁ ସାହସର ସହିତ ପ୍ରତିରୋଧ କରିବା ହେଉଛି ସ୍ଥିତିବାଦ ।

ରମେଶ ଚନ୍ଦ୍ର ପାଣିଗ୍ରାହୀଙ୍କ 'ଜଣେ ମହାପୁରୁଷଙ୍କ ଜନ୍ମ ଓ ମୃତ୍ୟୁ ସମ୍ପର୍କରେ' (୧୯୭୨)ର ନାୟକ କୃଷ୍ଣମୋହନ ଏକସ୍ଥିତିବାଦୀ ଚରିତ୍ର । ସେ ଜଣେ ଅସାଧାରଣ ପୁରୁଷ ବା ମହାପୁରୁଷ; ଯେ କୌଣସି ସାମାଜିକ ମଣିଷଠାରୁ ସ୍ୱଭାବ ଚରିତ୍ରରେ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଭିନ୍ନ । ପାରିପାର୍ଶ୍ୱିକ ସମାଜଠାରୁ ଦୂରରେ ସମସ୍ତଙ୍କଦ୍ୱାରା ନିନ୍ଦା, ଘୃଣା, ପରିହାସର ପାତ୍ର ହୋଇ ସେ ବଞ୍ଚି ରହିବାକୁ ପସନ୍ଦ କରିଛନ୍ତି । ଏଗାର ବର୍ଷର ବୈବାହିକ ଜୀବନ ଭିତରେ ଦାମ୍ପତ୍ୟପ୍ରେମର ସଂଜ୍ଞା ବୁଝିବାକୁ ବି ସେ ଅକ୍ଷମ । ଏକ ଉଦ୍ଭଟ ଚିନ୍ତାର ବଶବର୍ତ୍ତୀ ହୋଇ ସେ ଗବେଷଣା ଆରମ୍ଭ କରିଛନ୍ତି । ଗବେଷଣା ବାରମ୍ବାର ନିରର୍ଥକ ପ୍ରମାଣିତ ହେଲେ ବି ସେ ସେଥିରୁ ଓହରି ଆସିବାକୁ ସ୍ପୃହାହୀନ । କାରଣ ତାଙ୍କର ଚେତନାର ଜଗତ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର । ସାଧାରଣ ମଣିଷର ଆଶା-ଆକାଙ୍କ୍ଷାଠାରୁ, ତାଙ୍କର ଆଶାଆକାଙ୍କ୍ଷା ଭିନ୍ନ । ସମାଜ ନିକଟରେ ସେ ଜଣେ ରହସ୍ୟମୟ ପୁରୁଷ । ଏପରିକି ଗବେଷଣା ଛଡ଼ା ରାତିରେ ବୁଲି ବେଙ୍ଗ ଧରିବା, ଛଦ୍ମ ନିଶଦାଢ଼ୀ ମୁହଁରେ ଲଗାଇବା, କୋଦମ୍ବାଙ୍କ ଟୋପି ପିନ୍ଧିବା ଇତ୍ୟାଦି ସବୁ ଏକ ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ରୁଚିର ଅନ୍ତର୍ଗତ । ଅନ୍ୟମାନଙ୍କ ଭଲମନ୍ଦ ଭାବିବାରେ ତାଙ୍କର କିଛି ଯାଏ ଆସେ ନାହିଁ । ସମଷ୍ଟିଗତ ଜୀବନରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ହୋଇ ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଜୀବନର ମୂଲ୍ୟ ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରିବା ଲାଗି ସେ କାର୍ଯ୍ୟରତ । ଯଦିଚ ତାଙ୍କର ପ୍ରତ୍ୟାଶା ତାଙ୍କୁ ନନ୍‌ବଙ୍ଗ୍ ଭିତରେ ଅବର୍ତ୍ତିତ ହେବାକୁ ବାଧ୍ୟ କରିଛି; ତଥାପି ଏଇ ଅନିଶ୍ଚିତତା ବିରୁଦ୍ଧରେ ସଂଗ୍ରାମ କରିବାରେ ବି ତାଙ୍କର କ୍ଲାନ୍ତି ନାହିଁ । କାରଣ ତାଙ୍କର ଏ ସଂଗ୍ରାମ, ବ୍ୟକ୍ତିର ସମାଜ ଓ ଈଶ୍ୱର ବିରୋଧରେ ନିରବଚ୍ଛିନ୍ନ ସଂଗ୍ରାମ । ଏଇ ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟବୋଧ ଭିତରେ ସେ ଖୋଜିଛନ୍ତି ବଞ୍ଚିବାର ସାର୍ଥକତା—"ଏଇ ଅନିଶ୍ଚିତତା,

ଜୀବନର ଏଇ ଦୟନୀୟ ନିରର୍ଥକତା ବିରୁଦ୍ଧରେ ମୁଁ ସଂଗ୍ରାମ କରିବାକୁ ଚାହେଁ, ଆଉ ସେଇ ଯୁଦ୍ଧ ଭିତରେ ମୁଁ ଆପଣମାନଙ୍କର ସେଇ ଭଗବାନ ଗଢ଼ା ସବୁ ସୀମାକୁ ଲଙ୍ଘିବି । ମୋର କାହାରି ଉପରେ ବିଶ୍ୱାସ ନାହିଁ । ନୋ ଫେଇଥ୍ ଇନ୍ ଏନି ଆବ୍‌ସୋଲ୍ୟୁଟ୍ । କେବଳ ମୋରି ପାଇଁ ମୁଁ ବଞ୍ଚିଚି ଆଉ ବୋଦ୍ଧବ୍ୟଲିତ ଏକ ସଂଜ୍ଞାହୀନ, ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନ ସମସ୍ତ ଓ ଅନ୍ତସାକ୍ଷର ବୋଝ ।”

ବିଶ୍ୱବିଖ୍ୟାତ ଔପନ୍ୟାସିକ ଓ ନାଟ୍ୟକାର ଆଲବର୍ଟ କାମ୍ୟୁଙ୍କ ନାଟକ ‘କାଲିଗୁଲା’ର ଅନୁସରଣରେ ବିଶ୍ୱଜିତ୍ ଦାସଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଲିଖିତ ‘ସମ୍ରାଟ୍’ ଓଡ଼ିଆ ସ୍ଥିତିବାଦୀ ନାଟକର ସ୍ୱରକୁ ଆହୁରି ସମୃଦ୍ଧ କରିଛି । କାଲିଗୁଲା ନିଜର ଉଦ୍ଭଟ ଦର୍ଶନ ଓ ନାସ୍ତିବାଦୀ ଚିନ୍ତାଧାରାର ସ୍ୱରୂପ ଦେଖିବାକୁ ଚେଷ୍ଟାକରି ଜୀବସାରରେ ମୃତ୍ୟୁର ସମ୍ମୁଖୀନ ହୋଇଛନ୍ତି । ସେ ସମ୍ରାଟ୍ ହୋଇ ମଧ୍ୟ ନିଜକୁ ବଡ଼ ନିଃସଙ୍ଗ ମନେ କରିଛନ୍ତି । ମଣିଷର ମଣିଷ ସହିତ ସମ୍ପର୍କହୀନତାକୁ ବଡ଼ ନିଷ୍ଠୁରଭାବେ ସେ ପରୀକ୍ଷା କରିଛନ୍ତି, ଯାହା ଫଳରେ ତାଙ୍କର ଅନ୍ତରଙ୍ଗ ବନ୍ଧୁ ପାରିଷଦମାନେ ତାଙ୍କୁ ହତ୍ୟା କରିବାକୁ ବାଧ୍ୟ ହୋଇଛନ୍ତି । କାଲିଗୁଲାଙ୍କ ପକ୍ଷରେ ଧରାବନ୍ଧା ଜୀବନଯାତ୍ରାର ନକ୍‌ସା ଅସହ୍ୟ ହୋଇପଡ଼ିଛି, ସେଇଥିପାଇଁ ଅସମ୍ଭବର ପ୍ରାପ୍ତି ଲାଗି ତାଙ୍କର ଇଚ୍ଛା ପ୍ରବଳ । ସେ ଖୋଜିଛନ୍ତି ଚନ୍ଦ୍ର—ଯାହା ଚିରନ୍ତନ ସୁଖଶାନ୍ତି-ପୂର୍ଣ୍ଣ ଜୀବନର ପ୍ରତୀକ । ସେ ଦେଖିଛନ୍ତି ନିଜର ଚିନ୍ତାଧାରାର ଅନୁସରଣରେ ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ପରିଣତିରେ ପହଞ୍ଚିବାର ସାହସ କାହାର ନାହିଁ, ଯୁକ୍ତି କରିବା ଲାଗି ସମସ୍ତଙ୍କର ଭୟ । ସମଗ୍ର ରୋମ୍ ସାମ୍ରାଜ୍ୟରେ ସେ ଯେ ଏକମାତ୍ର ସ୍ୱାଧୀନ, ତାହା ବାରମ୍ବାର ପ୍ରକାଶ କରିଛନ୍ତି । “ଆଜିଠୁ ଯେତେଦିନଯାଏ ମୁଁ ବଞ୍ଚିବି, ସେତେଦିନ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ମୋର ଅବାଧ ସ୍ୱାଧୀନତା । ମୋର ସ୍ୱାଧୀନତାର କୌଣସି ସୀମା ରହିବ ନାହିଁ ।” ଈଶ୍ୱରଙ୍କ ସତ୍ତା ଉପରେ ତାଙ୍କର ଘୋର ଅବିଶ୍ୱାସ । ସବୁକ୍ଷେତ୍ରରେ ଈଶ୍ୱରଙ୍କର ପ୍ରଭାବକୁ ସେ ବିଦ୍ରୂପ କରିଛନ୍ତି । ନିଜକୁ ସ୍ୱୟଂ ଭଗବାନଙ୍କର ଅବତାର ବୋଲି ଘୋଷଣା କରିଛନ୍ତି । ମଣିଷ ଜୀବନର ଅର୍ଥଶୂନ୍ୟତାର ଅନୁଭବ ନାଟକଟିର ମୂଳସ୍ୱର । ‘‘ଯୋଉଠି ରାଜକୋଷ ଅତ୍ୟନ୍ତ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ, ସେଠି ମଣିଷ ଜୀବନର କୌଣସି ଗୁରୁତ୍ୱ ନାହିଁ । ତମରଭଳି ଯୋଉ-ମାନେ ଟଙ୍କାପଇସାକୁ ବଡ଼ ବୋଲି ମନେ କରନ୍ତି, ସେମାନେ ନିଜ ଜୀବନକୁ ବା ଅନ୍ୟକାହାରି ଜୀବନକୁ ମୂଲ୍ୟବାନ ଭାବିବା ଉଚିତ୍ ନୁହେଁ ।” ଏହି ଭୟାବହ ଚିନ୍ତାଧାରାରୁ ସେ ଆରମ୍ଭ କରିଛନ୍ତି ଗଣହତ୍ୟା । ପ୍ରଥମେ ସବୁ ଧନୀ ଲୋକମାନଙ୍କୁ ହତ୍ୟା କରି ସେମାନଙ୍କର ଧନସମ୍ପତ୍ତି ଲୁଣ୍ଠନ କରିବାର ପ୍ରସ୍ତାବ କରିଛନ୍ତି । ଏହା ହିଁ ତାଙ୍କୁ ଚରମ ପରିଣତି ଆଡ଼କୁ ଆଗେଇ ନେଇଛି । ଅଥଚ ଶେଷ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସେଇ ଚିରନ୍ତନ ଚନ୍ଦ୍ର ପାଇଁ ତାଙ୍କର ଚରମ ବ୍ୟାକୁଳତା । କାଲିଗୁଲା ଅନ୍ତଃସାରଶୂନ୍ୟ ଉଦ୍‌ଭଟ ଜୀବନବୋଧର ଏକ ଅସାଧାରଣ ପ୍ରତୀକ । ବିଶ୍ୱଜିତ୍‌ଙ୍କଦ୍ୱାରା ନାଟକଟିର ସାବଲୀଳ ଅନୁବାଦ ଓ ସଙ୍କେତ ସଂସ୍ଥା ମାଧ୍ୟମରେ ନିଖୁଣ ଅଭିନୟ (୧୯୭୨) ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ଜଗତରେ ଏକ ବିରାଟ ଆଲୋଡ଼ନ ସୃଷ୍ଟି କରିଥିଲା । ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ସ୍ଥିତିବାଦୀ ଚିନ୍ତାର ଭିତ୍ତିକୁ ସୁଦୃଢ଼ କରିବାରେ ଏହାର ଭୂମିକା ଅନସ୍ୱୀକାର୍ଯ୍ୟ ।

ଯଦୁନାଥ ଦାଶ ମହାପାତ୍ରଙ୍କ 'ଅଥବା ଅନ୍ଧାର'(୧୯୭୪)ଆଧୁନିକ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ଜୀବନ-ବୋଧର ଏକ ସଫଳ ରୂପାୟନ । ସ୍ୱାମୀ, ସ୍ତ୍ରୀ, ପ୍ରେମିକ, ପ୍ରେମିକା କୋଣାର୍କକୁ ଆସିଛନ୍ତି ବାସ୍ତବ ଜଗତଠାରୁ କିଛି ସମୟ ମୁକ୍ତିଲାଭ କରିବା ପାଇଁ, ଅଲୌକିକ କଳା ସୃଷ୍ଟିର ଇଲ୍ୟୁଜନ ଭିତରେ ହଜିଯିବା ପାଇଁ । ଏ ବିରାଟ କଳାକୃତିର ମୋହମୁଗ୍ଧତା ଭିତରେ ସେମାନେ କାଗତିକ ଜ୍ଞାନଶୂନ୍ୟ ହୋଇ ଅତୀତର ଇତିହାସକୁ ରୋମନ୍ଥନ କରିଛନ୍ତି । ବିଶୁ ମହାରଣା, ମାଳଶ୍ରୀ, ନରସିଂହଦେବ, ଚନ୍ଦ୍ରଭାଗା, ଅରୁଣ ସମସ୍ତେ ଅନ୍ଧକାରମୟ ଅବ-ଚେତନ ଭିତରେ ସ୍ମୃତିପଟକୁ ଆଚ୍ଛନ୍ନ କରି ବସିଛନ୍ତି । କ୍ରମେ କାଳର ଦଂଷ୍ଟ୍ରାଘାତରେ କ୍ଷତବିକ୍ଷତ ମନ୍ଦିର ଓ ମୂର୍ତ୍ତିର ସ୍ଥିତି ଗୋଟାଏ ବିରାଟ ପରମ୍ପରାକୁ ଅର୍ଥହୀନ କରି ତୋଳିଛି । ହପ୍‌ପୀର ଉକ୍ତି ଭିତରେ ସମସ୍ତେ ଯେମିତି ଚେତନା ରାଜ୍ୟକୁ ଫେରି ଆସିଛନ୍ତି—ଯେଉଁଠି ଇଲ୍ୟୁଜନ୍ ପରବର୍ତ୍ତୀ ପ୍ରଚଣ୍ଡ ନଗ୍ନ ବାସ୍ତବତା । "କଣ ଅର୍ଥ ଏ ମନ୍ଦିରର ଯାହା ଗଢ଼ୁ ଗଢ଼ୁ ଭାଙ୍ଗିଯାଏ । କଣ ଅର୍ଥ ଏ ମନ୍ଦିରର ଯାହାର ଦେବତା ପୂଜା ପାଏନା । କଣ ଲାଭ ସେ ଦମ୍ଭର ଯାହାର ପରିଣତି ଆଜିର ଏ ହାହାକାର ।" ହପ୍‌ପୀର କଥପଙ୍ଗ ନିର୍ବିକାର ଜୀବନ ସୃଷ୍ଟି କରିଛି ସମସ୍ତଙ୍କ ମନରେ ପ୍ରତିକ୍ରିୟା । ଅନ୍ଧକାର ଭିତରେ ସମସ୍ତେ ପରସ୍ପର ଠାରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ହୋଇ ପଡ଼ିଛନ୍ତି । ସ୍ୱାମୀ ସ୍ତ୍ରୀ, ପ୍ରେମିକ ପ୍ରେମିକା, ମାଲିକ ଭୃତ୍ୟ ସମସ୍ତେ ପାରସ୍ପରିକ ସମ୍ପର୍କର ସୂତ୍ର ଛିଣ୍ଡାଇ ଅପେକ୍ଷା କରିଛନ୍ତି ନୂତନ ସୂର୍ଯ୍ୟାଲୋକକୁ—ଏକ ନୂତନ ସାମାଜିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧକୁ । ଏଇ ନାଟକଟିର ଗୋଟିଏ ଶକ୍ତିଶାଳୀ ସଂଳାପ—"ଯେଉଁ ଲୋକଟି ତାର ନବବିବାହିତ ସ୍ତ୍ରୀ ଗୋପାକୁ ଗୁଡ଼ ରାତିର ଅନ୍ଧକାରରେ ଘରୁ ଚାଲିଗଲା, ତାକୁ କଣ କେହି କାପୁରୁଷ ବୋଲି କହିଲେ ? ସେ ଚାଲିଗଲା, ସେ ସାଧନା କଲା, କାମନାର ବିନାଶରେ ଦୁଃଖର ବିନାଶ ।"—ନାଟ୍ୟକାର ବିଜୟ ମିଶ୍ରଙ୍କୁ ବିଶେଷ ଆଲୋଡ଼ିତ କରିଥିଲା । ଏଇ ନାଟକର ମୁଖବନ୍ଧରେ ସେ ଏଇ ଅଂଶଟିର ଉଦ୍ଧୃତି ଦେଇ-ଛନ୍ତି । ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ଏଇ ସଂଳାପଟି ତାଙ୍କୁ ଏକ ଉଚ୍ଚକୋଟୀର ସ୍ଥିତିବାଦୀ ନାଟକ 'ତଟ ନିରଞ୍ଜନା' ରଚନା କରିବାର ପ୍ରେରଣା ଯୋଗାଇଛି ।

ବସ୍ତୁଠାରୁ ମଣିଷର ସ୍ଥିତି ଭିନ୍ନ । ବସ୍ତୁ କେବଳ ଥାଏ, କିନ୍ତୁ ମଣିଷ ଏକଜିଷ୍ଟ୍ କରେ । ବସ୍ତୁର ନିଜସ୍ୱ ସତ୍ତା ନାହିଁ । ଗୋଟିଏ ବସ୍ତୁ ସହିତ ଆଉ ଗୋଟିଏ ବସ୍ତୁକୁ ମିଶାଇ ଦିଆ ଯାଇପାରେ । ଅନେକ ବସ୍ତୁର ସମଷ୍ଟିରେ ନୂତନ ଏକ ବସ୍ତୁର ଗଠନ ସମ୍ଭବ ହୁଏ । କିନ୍ତୁ ଗୋଟିଏ ମଣିଷକୁ ଗୋଟିଏ ଗୋଷ୍ଠୀ ଭିତରେ ମିଶାଇ ଦିଆ ଯାଇ ନ ପାରେ । ତାର ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଅସ୍ତିତ୍ୱ ଅଛି । ସ୍ୱାଧୀନତା ହିଁ ତାର ଜନ୍ମଗତ ଅଧିକାର । ସ୍ୱାଧୀନ ଭାବରେ ବଞ୍ଚି ରହିବା ତାର ନିୟତି । ସେ ପୃଥିବୀକୁ ଫୋପଡ଼ା ହୋଇଛି । ସେ ଏଠି ନିଜକୁ ଚିହ୍ନିବ । ନିଜକୁ ବୀର ବା ଭୀରୁ କରିବା ତାର ନିଜସ୍ୱ ବିଚାରଧାରା ଉପରେ ନିର୍ଭର କରେ । ସେ ବିନାଯୁକ୍ତିରେ ଗଡ଼ଡାଲିକା ପ୍ରବାହରେ ଭାସି ଯାଇପାରେ, କିମ୍ବା ନିଜର ସ୍ଥିତି କାହିର କରି ମୁଣ୍ଡ ଟେକି ଠିଆ ହୋଇପାରେ । 'ଏକ୍‌ଜିଷ୍ଟ୍'ର ଅର୍ଥ ସାଧାରଣ ଭାବରେ ବଞ୍ଚିବା ନୁହେଁ; ବିକାଶର ସହିତ, ପରିବର୍ତ୍ତନର ସହିତ ବଞ୍ଚିବା, ନିଜର ବିଚାର ଓ ରୁଚି ଦ୍ୱାରା

ନିୟନ୍ତ୍ରିତ ହୋଇ ଅନିଶ୍ଚିତ ଭବିଷ୍ୟତ ଆଡ଼କୁ ଆଗେଇଯିବା । ହାଇଡ଼ଗାରଙ୍କ ମତରେ ସ୍ଥିତିଶୀଳ ମଣିଷ ଜାଗତିକ ବସ୍ତୁଠାରୁ ଭିନ୍ନ ବୋଲି ଅନୁଭବ କରେ । ସେ ତାର ପାରି-ପାର୍ଶ୍ୱିକଠାରୁ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ହୋଇ ନିଜର ଉନ୍ନତି ପ୍ରତି ସଚେତନ ହୁଏ । ସ୍ଥିତିହୀନ ମଣିଷ ଜଗତ ସହିତ ମିଶିଯାଏ, ସେ ହୋଇପଡ଼େ ଜଗତର ଆଉ ଗୋଟିଏ ଅଧିକ ବସ୍ତୁ । ମଣିଷକୁ ପରିସ୍ଥିତି ଦାସ କରିଦିଏ । ତେଣୁ ପରିସ୍ଥିତିରୁ ମୁକ୍ତ ହେବାପାଇଁ ତା ସମ୍ମୁଖରେ କେତୋଟି ପଥ ଉନ୍ମୁକ୍ତ ଥାଏ । ତା ନିଜ ଇଚ୍ଛା ଅନୁସାରେ ସେଥିରୁ ଗୋଟିକୁ ତାର ଗନ୍ତବ୍ୟପଥ ଭାବରେ ସ୍ଥିର କରିନିଏ । ଏ ପଥ ନିର୍ଣ୍ଣୟ କରିବା ହିଁ ତାର ସ୍ୱାଧୀନତା । ମଣିଷ ତାର କର୍ମର ନିୟାମକ । ସେ ଭଲ କରିପାରେ କିମ୍ବା ମନ୍ଦ କରିପାରେ । ମଣିଷ ନଥିଂଙ୍ଗ୍ ବା କିଛିନୁହେଁ ଭାବରେ ଏ ପୃଥିବୀକୁ ଆସିଥିବାରୁ ସ୍ୱାଧୀନ ସ୍ୱାଧୀନତା ଛଡ଼ା ତାର ଅନ୍ୟଗତି ନାହିଁ । ସେ ଏହି ନଥିଙ୍ଗ୍ ବା ଶୂନ୍ୟତାକୁ ପୂରଣ କରିବାକୁ କର୍ମ କରେ । ସେ କଦାପି ସ୍ଥିର ହୋଇ ନ ପାରେ ବା ଅନ୍ୟ ଦ୍ୱାରା ନିୟନ୍ତ୍ରିତ ହୋଇ ନ ପାରେ । ମଣିଷ ନିକଟରେ ପ୍ରଥମ ହେଉଛି ତାର ଅସ୍ତିତ୍ୱ, ଦ୍ୱିତୀୟରେ ଏସେନ୍ସ । ତେଣୁ ସମସ୍ତେ ଚାଲୁଥିବା ରାସ୍ତାରେ ସେ କଦାପି ଚାଲି ପାରିବ ନାହିଁ ।

୧୯୭୮ର ସର୍ବ ଭାରତୀୟ ସ୍ତରରେ ଶ୍ରେଷ୍ଠ ନାଟକ ଭାବରେ ବିବେଚିତ ହୋଇ ଆକାଶବାଣୀ ପୁରସ୍କାର ପ୍ରାପ୍ତ ବିଜୟ ମିଶ୍ରଙ୍କ 'ତଟ ନିରଞ୍ଜନା' ନାଟକ ମଣିଷର ସ୍ଥିତିବାଦୀ ଭୂମିକାର ଏକ ଚମତ୍କାର ଉପସ୍ଥାପନ । ପ୍ରାଚ୍ୟ ଦେଶମାନଙ୍କରେ ବୌଦ୍ଧ ସଂଘର ଚରମ ବିଜୟ ମୁହୂର୍ତ୍ତରେ ଜଣେ ନାରୀ ଶ୍ରମଣ ବଜ୍ରଗମ୍ଭୀର କଣ୍ଠରେ ଘୋଷଣା କରିଛି ନିଜର ଅସ୍ତିତ୍ୱ । ତାର ପରିପାର୍ଶ୍ୱରେ ଥିବା ଶକ୍ତିଶାଳୀ ଗୋଷ୍ଠୀଠାରୁ ସେ ନିଜକୁ ଭିନ୍ନ କରି-ଭାବିଛି । ସେ ଅନୁଭବ କରିଛି ମଣିଷ ଗୋଡ଼ାଣିଆ ହୋଇ ରହିବା ଫଳରେ ନିଜର ରାସ୍ତା ନିଜେ ତିଆରି କରିବାକୁ ଶିଖିପାରିନି । ଅନ୍ୟମାନେ ରାସ୍ତାରେ ଚାଲିବାରେ ସେ ଅଭ୍ୟସ୍ତ । ସେ ତାର ମଣିଷତ୍ୱ ହରାଇ ବସ୍ତୁରେ ପରିଣତ ହୋଇଯାଇଛି । ବିନା ଯୁଦ୍ଧରେ ସଂଘ ନିକଟରେ ଆତ୍ମସମର୍ପଣ କରିଛି । 'ଏଠିକି ଆସିବା ପୂର୍ବରୁ ସମସ୍ତଙ୍କର ବ୍ୟକ୍ତିସତ୍ତା ବିଲୁପ୍ତ । ସଂଘର ପରିଚୟରେ ଆମ ସମସ୍ତଙ୍କର ପରିଚୟ ।' ଏଇ ପାରମ୍ପରିକ ଧର୍ମ ଧାରଣାକୁ ଗ୍ରହଣ କରିବା ପାଇଁ ସେ ପ୍ରସ୍ତୁତ ହୋଇ ପାରିନି । ସେ ଏକମାତ୍ର ଦୁଃସାହସର ସହିତ ଘୋଷଣା କରି-ପାରିଛି—"ଏବଂ ଆପଣମାନେ ସମସ୍ତେ ଅନ୍ଧ ଭଳି ଖାଲି ଅନୁସରଣ କରିଗଲେ । ବିନାଯୁଦ୍ଧରେ ନୀରବ ହେଲେ । ବିନା ଯୁଦ୍ଧରେ ଆତ୍ମସମର୍ପଣ କଲେ ।" ସନ୍ନ୍ୟାସିନୀର ଦୀକ୍ଷା ନେବା ପରେ, ବୁଦ୍ଧ, ଧର୍ମ ଓ ସଂଘକୁ ଏକମାତ୍ର ସତ୍ୟ ବା ସର୍ବଶ୍ରେଷ୍ଠ ସତ୍ୟ ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରି ଶରଣାଗତ ହେବା ପରେ ବି ତା ମନରୁ କାମନାର ଅଗ୍ନି ନିର୍ବାପିତ ହୋଇପାରିନି । 'କାମନାର ବିନାଶରେ ଦୁଃଖର ବିନାଶ' ତା ନିକଟରେ ଅସତ୍ୟ ପ୍ରତିପନ୍ନ ହୋଇଛି । ତାର ବିଶ୍ୱାସକୁ ପ୍ରଭାବିତ କରି ପାରିନାହିଁ । କାମନା ଜର୍ଜରିତ ହୋଇ ରାତିର ନିର୍ଜନ ପ୍ରହରରେ ସେ ତାର ଅତୀତର ପ୍ରେମିକ, ବର୍ତ୍ତମାନର ବୌଦ୍ଧ ଭିକ୍ଷୁ ନୀଳଲୋହିତକୁ ଭେଟିଛି । ଅତୀତର ପ୍ରେମ-ସ୍ମୃତିକୁ ବାରମ୍ବାର ପ୍ରତ୍ୟାଖ୍ୟାନ କରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରି ବି ସେ ପାରୁନି । ସମୁଦ୍ରର ଲହଡ଼ିରେ ଫୋପାଡ଼ିଥିବା ଜିନିଷ ପରି ସ୍ମୃତି ବାରମ୍ବାର ଫେରି

ଆସୁଛି । ବେଙ୍ଗର ଚିତ୍କାର ଓ ଝିଁ କାରର ଝିଁ ଝିଁରେ ମୁଖରିତ କାମନାଭରା ଉତ୍ତପ୍ତ ଦେହର ଦୁର୍ଗନ୍ଧକୁ ଭାଙ୍ଗିଦେବା ପାଇଁ, ଗୋଟାଏ ପ୍ରବଳ ପ୍ଲାବନ ଭିତରେ ଭସାଇ ନେବା ପାଇଁ ନୀଳଲୋହିତକୁ ତାର କରୁଣ ଆବେଦନ । ନିଷ୍ଠୁର ଭାବେ ତାହା କିନ୍ତୁ ପ୍ରତ୍ୟାଖ୍ୟାତ ହୋଇଛି ନୀଳଲୋହିତର କାପୁରୁଷତା ନିକଟରେ । ନୀଳଲୋହିତ ମୁକ୍ତି ଦେଇ ଭାବିବାକୁ ଭୟ କରିଛି । ସ୍ୱାଧୀନ ଚିନ୍ତା ତାର ନାହିଁ । ଯୁକ୍ତି ଯେ ମଣିଷକୁ ଦୂରତର କରେ— ଏଥିରେ ତାର ଗଭୀର ବିଶ୍ୱାସ । ନିଜକୁ ଉପାସ୍ୟଶୂନ୍ୟ ଓ ଅନାଦ୍ୱାସ ନିୟନ୍ତ୍ରିତ ବୋଲି ଭାବିବା, ନିଜର କାମନାକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରିବା ହେଉଛି ଆତ୍ମପ୍ରତାରଣା ବା 'ବ୍ୟାଡ୍ ଫେଥ୍ । ନୀଳଲୋହିତ ଏଇ ଆତ୍ମପ୍ରତାରଣାରୁ ନିଜକୁ ମୁକ୍ତ କରି ପାରିନାହିଁ । ସେଇଥିପାଇଁ ଇଚ୍ଛାମତୀ, ନୀଳଲୋହିତ ଓ ଆନନ୍ଦ ଆଦି ଭିକ୍ଷୁମାନଙ୍କୁ ଅନ୍ଧ ବୋଲି ଭର୍ତ୍ସନା କରିଛି । ସଙ୍ଘର ପରିଚୟରେ ନିଜକୁ ପରିଚିତ କରାଇ ନେବା ହିଁ ଆତ୍ମପ୍ରବଞ୍ଚନା । ଏହା ଫଳରେ ଅନ୍ୟମାନେ ଜଡ଼ ହୋଇ ଯାଇଛନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ଇଚ୍ଛାମତୀ ସ୍ପର୍ଦ୍ଧିତ ଅହଂକାରରେ ପ୍ରକୃତ ସତ୍ୟର ସନ୍ଧାନରେ ଆଗଭର ହୋଇଛି । ବହିଷ୍କାରର ଆଦେଶ ତା ନିକଟରେ ଅତି ତୁଚ୍ଛ । ସେ ଦୁଃଖକୁ ଭୟ କରେନା । କାରଣ ଦୁଃଖ ସତ୍ୟର ଅନ୍ୟ ଏକ ରୂପ । ଦୁଃଖ ମଣିଷକୁ ସୀମାବଦ୍ଧ କରି ପାରେନାହିଁ । ଦୁଃଖ ଏକାନ୍ତ ବ୍ୟକ୍ତିଗତ, ଏକାନ୍ତ ନିଜସ୍ୱ । ଦୁଃଖ ପରି ଏକ ସତ୍ୟକୁ ମଣିଷ ବିଭିନ୍ନ ଦିଗରୁ ଦେଖିପାରେ । ମଣିଷର ଦେଖିବା ଗୁଣ ଉପରେ ହିଁ ସତ୍ୟର ସ୍ୱରୂପ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ । ଦୁଃଖକୁ ସ୍ୱୀକାର କରିଗଲେ ମଣିଷ ପରିସ୍ଥିତିର ଦାସ ହେବାକୁ ବାଧ ହେବ । କିନ୍ତୁ ଏସବୁ ଭାବନାକୁ ପରିହାର କରି ସଂଘର୍ଷ ଭିତର ଦେଇ ଅଗ୍ରସର ହେବା, ପରସ୍ପର ବିରୋଧୀ ଚିନ୍ତା ଭିତରେ ବଞ୍ଚି ରହିବା ଓ ନିଜ ଭାଗ୍ୟକୁ ନିଜେ ଗଢ଼ିବାର ପ୍ରତିଶ୍ରୁତି ନେଇ ମଣିଷର ଜନ୍ମ । ଏହିପରି ସ୍ଥିତିବାଦୀ ଧାରଣା ନାଟକର ଆରମ୍ଭରୁ ହିଁ ପ୍ରଖ୍ୟାପିତ ।

'ତଟ ନିରଞ୍ଜନା' ଏକ ବିରାଟ ଅସମାହିତ ପ୍ରଶ୍ନ; ଯେଉଁ ପ୍ରଶ୍ନ କରିବାକୁ ସାଧାରଣ ମଣିଷର ଭୟ । ଅନୁଷ୍ଠାନ ଭିତରେ ବ୍ୟକ୍ତିର ଦାୟୀନାୟ ଆତ୍ମସମର୍ପଣ ପ୍ରତି ଏହା ଏକ ଶାଣିତ ବିଦ୍ରୂପ । ଯେଉଁ ବ୍ୟକ୍ତି ଅନୁଷ୍ଠାନ ବିରୁଦ୍ଧରେ ମସ୍ତକ ଉତ୍ତୋଳନ କରୁଛି, ସାର ଅସାର ନେଇ ଯୁକ୍ତି ବାଢିଛି, ଅନ୍ୟମାନଙ୍କଠାରୁ ନିଜକୁ ଭିନ୍ନ କରି ପ୍ରଶ୍ନ କରିଛି, ସେ ଯେତେ ଶକ୍ତିଶାଳୀ ହେଉ ନା କାହିଁକି ଚିରଦିନ ପାଇଁ ତାର ମୁଖକୁ ବନ୍ଦ କରିଦେବାର ଚେଷ୍ଟା କରାଯାଇଛି । ସଂଘ ବିରୁଦ୍ଧରେ ପ୍ରଥମେ ଯେଉଁ ପ୍ରଶ୍ନ ଇଚ୍ଛାମତୀର ହୃଦୟରେ ଜାଗ୍ରତ ହୋଇଥିଲା, ତାହା କ୍ରମେ ସଞ୍ଚରିତ ହୋଇଯାଇଛି ବୁଦ୍ଧଦେବଙ୍କ ନିକଟକୁ । ଦେହ ଓ ମନର ବ୍ୟକ୍ତିଗତ କାମନା ଓ ଆଦର୍ଶବୋଧର ଏ ଚିରନ୍ତନ ସଂଘର୍ଷ ପ୍ରତ୍ୟେକ ମଣିଷକୁ ସାମାଜିକ ପରମ୍ପରା ବିରୁଦ୍ଧରେ ବିଦ୍ରୋହୀ କରି ତୋଳିଛି । ଶେଷରେ ବୁଦ୍ଧଦେବ ନିଜ ସୃଷ୍ଟ ଅନୁଷ୍ଠାନ ବିରୁଦ୍ଧରେ ବି ବିଦ୍ରୋହ କରି ଉଠିଛନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ଥରେ ଗଢ଼ିଥିବା ଅନୁଷ୍ଠାନ ତାଙ୍କଠାରୁ ହୋଇଯାଇଛି ବହୁତ ବଡ଼, ତାଙ୍କଠାରୁ ତାଙ୍କ ଛାଇ ବେଶି ଲମ୍ବା । ସେ ପରିସ୍ଥିତିର ଦାସ ହେବାକୁ ବାଧ ହୋଇଛନ୍ତି । ଏହି ବୌଦ୍ଧ ଯୁଗର ପଟ୍ଟଭୂମି ଉପରେ

ନାଟକଟି ଆଧାରିତ । ଏଥିରେ ଥିବା ସାମାନ୍ୟ ଗଳ୍ପାଂଶ ଐତିହାସିକ ନୁହେଁ, କାଳ୍ପନିକ । ଏଠାରେ ବୁଦ୍ଧ, ଆନନ୍ଦ, ଇଚ୍ଛାମତୀ, ମାଲଲୋହିତ, ନିରଞ୍ଜନା, ଗୋପା, ବୋଧିଦ୍ରୁମ ସମସ୍ତେ ପ୍ରତୀକ ଭାବରେ ବ୍ୟବହୃତ ।

ଇଚ୍ଛାମତୀ ଚିରନ୍ତନ ବ୍ୟକ୍ତି ସଚେତନତାର ପ୍ରତୀକ । ବୁଦ୍ଧଦେବ ଓ ବୁଦ୍ଧବାଣୀ ଯେ ସମସ୍ତ ଯୁକ୍ତି ଓ ଅବିଶ୍ୱାସଠାରୁ ଦୂରରେ, ତା ସେ ବିଶ୍ୱାସ କରିଥାନ୍ତା କିପରି ? କାରଣ ସଂଘରେ ଭିକ୍ଷୁଣୀ ଭାବରେ ଯୋଗଦେବା ପରେ ବି ତାର କାମନାର ଅଗ୍ନି ଶୀତଳ ହୋଇନାହିଁ । ସ୍ମୃତି ସତ୍ତା ଲୋପ ପାଇନାହିଁ । କାମନାର ବିନାଶରେ ଦୁଃଖର ବିନାଶ କେବଳ ପ୍ରତାରଣାପୂର୍ଣ୍ଣ ପ୍ରସ୍ତାବ ମାତ୍ର । କାମନାର କଣ କେବେ ବିନାଶ ସମ୍ଭବ ? ଗୋଟିଏ କାମନା ଅନ୍ତର୍ହିତ ହେଲେ ଯେ ଆଉ ଏକ କାମନା ଆସି ଆକ୍ରମଣ କରି ବସେ । ନିର୍ବାଣ ଲାଭ କରିବା କଣ ଏକ କାମନା ନୁହେଁ ? ସେହି ନିର୍ବାଣ ଆଶାରେ ଆଜି ବ୍ୟକ୍ତି ସମଷ୍ଟିରେ ରୂପାନ୍ତରିତ ହୋଇଛି । ଏଠି ଜଣଙ୍କର ଏକାନ୍ତ ଚିତ୍କାର ହଜିଯାଉଛି ସଂଘର ସମ୍ମିଳିତ ଚିତ୍କାର ଭିତରେ । ତେଣୁ ଇଚ୍ଛାମତୀ ନିଜର ସ୍ୱରକୁ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର କରି ନେଇଛି । ନିଜର ବାସ୍ତବ ଉପଲବ୍ଧିକୁ ପ୍ରତାରିତ କରି ନ ପାରି ସମସ୍ତଙ୍କ ଆଗରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରି ଦେଇଛି । ଫଳରେ ସେ ହୋଇଛି ସଂଘରୁ ବିତାଡ଼ିତା । କିନ୍ତୁ ତାର ପ୍ରଶ୍ନ ହୁଏତ ଆନନ୍ଦ ବା ସାରିପୁତ୍ରଙ୍କ ପରି ସ୍ଥବିରଚିତ୍ତମାନଙ୍କୁ ଆଲୋଡ଼ିତ କରି ପାରିନାହିଁ । କାରଣ ସେମାନେ ପ୍ରଶ୍ନ କରିବାକୁ ଭୟ କରନ୍ତି । ମାଲଲୋହିତ ମନରେ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥିବା ବହୁ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଆଲୋଡ଼ନ ପରମୁହୂର୍ତ୍ତରେ ଶୂନ୍ୟତା ଭିତରେ ମିଳେଇ ଯାଇଛି । କାରଣ ମାଲ-ଲୋହିତର ସତ୍ୟାନୁସନ୍ଧାନ ତାର ମନ ଉପରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ନୁହେଁ । ସେ ସଂଘ ନାମକ ଅନୁଷ୍ଠାନର କ୍ରୀତଦାସ । କାମନାଠାରୁ ଦୂରରେ ରହି କାମନାର ବିନାଶ କରିବା ପରି ଏକ ପ୍ରହସନର ଶିକାର । 'ବୁଦ୍ଧଙ୍କର ମହାନ ବାଣୀ ଲିପିବଦ୍ଧ । ସେଇ ହିଁ ଦେବ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଭିକ୍ଷୁ ମନର ଉତ୍ତର । ବୁଦ୍ଧ ସର୍ବଶେଷ ସତ୍ୟ ।' ଏ କଥାକୁ ମାନିନେଇ ସକଳ ମାନସିକ ସମସ୍ୟାକୁ ପିଠି କରି ବନ୍ଦୀ ଭଳି, ଅପରାଧୀ ଭଳି ନିଜ କାନ୍ଥରେ ମୁଣ୍ଡଗୁଞ୍ଜି ପଡ଼ି ରହିବାକୁ ଶ୍ରେୟସ୍କର ମଣିଛି ମାଲଲୋହିତ । କାରଣ ସେ ଥିଲା ଅନୁଷ୍ଠାନ ଭିତରେ ନିଜର ସତ୍ତାକୁ ମିଶାଇ ଦେଇଥିବା ଗୋଟିଏ ଦୁର୍ବଳ ବ୍ୟକ୍ତି । କିନ୍ତୁ ଏହି ପ୍ରଶ୍ନ ଶେଷରେ ପହଞ୍ଚିଛି ବୁଦ୍ଧଙ୍କ ନିକଟରେ, ସେ ଖୋଜି ବୁଲିଛନ୍ତି ଯଥାର୍ଥ ଉତ୍ତର ।

ଲକ୍ଷ ଲକ୍ଷ ଲୋକ ସଂଘର ମହାର୍ଣତା ଉପଲବ୍ଧି କରି ଶରଣାଗତ ହେଉଥିବା-ବେଳେ ଇଚ୍ଛାମତୀ ନାମରେ ଏକ ସାମାନ୍ୟ ନାରୀ ଅନୁଷ୍ଠାନ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ଚରମ ସତ୍ୟ ଉପରେ ପଦାଘାତ କରି ଚାଲିଗଲା । କାରଣ ତାର ଜାଣିବା 'ବାହାର ଜାଣିବା' ନ ଥିଲା । କୌଣସି ଲିପିବଦ୍ଧ ସତ୍ୟ ତା ନିକଟରେ ଅର୍ଥଶୂନ୍ୟ ! ସତ୍ୟ ଉପଲବ୍ଧି ପାଇଁ କୃଚ୍ଛ୍ର ସାଧନା ମୂଲ୍ୟହୀନ । ଶାସ୍ତ୍ର ଲବ୍ଧ ଜ୍ଞାନରେ ନିଜକୁ ସେ ବଳୀୟାନ ମନେ କରି ନ ଥିଲା । ଦେହ, ମନ ଓ ପ୍ରାଣ ଦେଇ ଯେତିକ ସେ ଜାଣିଥିଲା, ତାହା ହିଁ ତାକୁ ଏତେବଡ଼ ଦୁଃସାହସ କରିବାକୁ ପ୍ରଣୋଦିତ କରିଥିଲା ।

ସତ୍ୟ ସ୍ଥିର ନୁହେଁ । ବିଭିନ୍ନ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ସତ୍ୟକୁ ଉପଲବ୍ଧି କରି ଯାଇପାରେ । ସତ୍ୟର ଚିରନ୍ତନତା ନାହିଁ । ଅନୁଷ୍ଠାନର ଲିପିବଦ୍ଧ ସତ୍ୟ ଚରମ ସତ୍ୟ ନୁହେଁ । ଇଚ୍ଛାମତୀର ଉପହାସ ବୁଦ୍ଧଦେବଙ୍କୁ ପୁଣି କରିଛି ସଚେତନ । ନିରଞ୍ଜନାର ତଟଭୂମିରୁ ଆବିଷ୍କୃତ କରିଥିବା ସତ୍ୟ ଯେ ସର୍ବଶେଷ ସତ୍ୟ ନୁହେଁ, ତାହା ସେ ଉପଲବ୍ଧି କରିଛନ୍ତି । ତେଣୁ ସେ ଚାତୁର୍ମାସ୍ୟା ବ୍ରତ ଉଦଯାପନ କରି ପୁଣି ନୂତନ ସତ୍ୟର ସନ୍ଧାନରେ ପ୍ରବ୍ରଜ୍ୟା ଆରମ୍ଭ କରିଛନ୍ତି । ଗୋଟାଏ ଗମ୍ଭୀର ଆଲୋଡ଼ନ ତାଙ୍କର ମାନସ ଭୂମିକୁ ପ୍ରକମ୍ପିତ କରି ମୋହମୁକ୍ତ ଘଟାଇଛି ।

ସେ ଦିନର ସେଇ ଗୌତମ ଅନେକ ଅଭିଜ୍ଞତା ଅତିକ୍ରମ କରି ପୁଣି ନୂତନ ଅଭିଜ୍ଞତା ପାଇଁ ନିଜକୁ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରୁଛନ୍ତି । ଏହି ସମୟରେ ତାଙ୍କର ସ୍ମୃତିପଟରେ ଉଦ୍‌ଭାସିତ ହୋଇ ଉଠିଛନ୍ତି ନିରଞ୍ଜନା, ବୋଧିଦ୍ରୁମ, ସୁଜାତା, ଗୋପା । ଯେଉଁ ନିରଞ୍ଜନା ନଦୀ ତଟରୁ ସେ ସର୍ବଶେଷ ସତ୍ୟ ଲାଭ କରିଥିଲେ, ସେହି ନିରଞ୍ଜନାରେ ଆସିଛି ଅନେକ ପ୍ଲାବନ, ସେହି ବୋଧିଦ୍ରୁମ, ଅଶ୍ୱତ୍ଥ ଅନେକ ବସନ୍ତରେ ଶୀତପତ୍ର ଝଡ଼ାଇ ବାରମ୍ବାର ପଲ୍ଲବିତ ହୋଇଛି । ନଦୀର ପ୍ରବାହ, ବୃକ୍ଷର ମୁକୁଳନ କିଛି ତ ସ୍ଥିର ନୁହେଁ । ତେବେ ତାଙ୍କର ଉପଲବ୍ଧ ସତ୍ୟ ଚରମ ସତ୍ୟ ହେବ କିପରି ? ସତ୍ୟ ମଧ୍ୟ ପରିବର୍ତ୍ତନଶୀଳ । ଯେମିତି ତାଙ୍କର ସ୍ମୃତିପଟରେ ସେଦିନର ସୁଜାତା ବିଦ୍ରୂପ କରୁଛି —"ଆପଣ କୁଆଡ଼େ ସବୁ ପ୍ରଶ୍ନର ସମାଧାନ, ସବୁ ଜିଜ୍ଞାସାର ଉତ୍ତର ! × × ସବୁ ଯଦି ଲିପିବଦ୍ଧ, ତାହେଲେ ପୁଣି ନୂଆ ପ୍ରଶ୍ନ କାହିଁକି ? କାହିଁକି ସେମାନେ ପ୍ରଶ୍ନର କଲେ ଆପଣ ସବୁ ଗତିର ଶେଷ, ସବୁ ଖୋଜିବାର ପ୍ରାପ୍ତି, ଆଉ ସବୁ ପ୍ରାପ୍ତିର ପୂର୍ଣ୍ଣତା ?" ବୁଦ୍ଧ ଅନୁଭବ କରୁଛନ୍ତି, ତାଙ୍କୁ ଯେମିତି ଗୋଟାଏ ମୂର୍ତ୍ତିରେ ପରିଣତ କରି ଦିଆଯାଉଛି । ତାଙ୍କର ପ୍ରକାଶିତ ସତ୍ୟକୁ ସମ୍ବଳ କରି ଗୋଟାଏ ବିରାଟ ବୌଦ୍ଧଭିକ୍ଷୁ ଗୋଷ୍ଠୀର ଅଖଣ୍ଡ ରାଜତ୍ୱ ଚାଲିଛି । କିନ୍ତୁ ଚରମ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ଭିତରେ ବି ବୁଦ୍ଧ ନୂତନ ଅଭିଜ୍ଞତା ନେଇ ଅତୀତର ବିଶ୍ଳେଷଣ କରିବାକୁ ଆଗ୍ରହୀ । ଇଚ୍ଛାମତୀର ପ୍ରଚଣ୍ଡ ଦୀପ୍ତିକୁ ସେ ସ୍ମୃତିଚାରଣ ଭିତରେ ଦେଖିପାରୁଛନ୍ତି ସୁଜାତା ନିକଟରେ, ପୁଣି ଗୋପା ନିକଟରେ । ରକ୍ତମାଂସର ଦେହକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରି ଏ କୃଚ୍ଛ୍ର ସାଧନର ଅର୍ଥ ସେ ଖୋଜି ପାଉନାହାନ୍ତି । ପରିପୂର୍ଣ୍ଣ ଭାବରେ କିଛି ଆବିଷ୍କାର କରିବା ପୂର୍ବରୁ ସେ ନିଜେ ଆବିଷ୍କୃତ ହୋଇପଡ଼ିଛନ୍ତି । ଅଧିକ କିଛି ଚିନ୍ତା କରିବାକୁ ସୁଯୋଗ ଦେଇନାହାନ୍ତି ତାଙ୍କର ଅନୁଚରବର୍ଗ । ବର୍ତ୍ତମାନ ସେମାନଙ୍କଠାରୁ ଆତ୍ମଗୋପନ କରିବା ଅସମ୍ଭବ । ଅଶାନ୍ତ ନଦୀମାନେ ସମୁଦ୍ରରେ ନିଶ୍ଚିହ୍ନ ହେଲା ପରି ସେମାନେ ତାଙ୍କ ଆବିଷ୍କୃତ ଅସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ସତ୍ୟକୁ ନେଇ ଆତ୍ମହରା ।

ମାନସିକ ଅସ୍ଥିରତା ଭିତରେ ଗୋପାଙ୍କ ସ୍ମୃତି କ୍ରମେ ଆଚ୍ଛନ୍ନ କରି ବସିଛି । ବୁଦ୍ଧ ଚାହୁଁଛନ୍ତି ଗୋପାଙ୍କୁ ସାକ୍ଷାତ କରିବାକୁ । କିନ୍ତୁ ମନରେ ଭୟ । "କିଏ କହିବ ସେଠି ପହଞ୍ଚି ଅନ୍ୟ ଏକ ଇଚ୍ଛାମତୀକୁ ଦେଖିବି କି ନାହିଁ ? କିଏ କହିବ ମୋର ଅଭିଜ୍ଞତା ସବୁ ତାର ଇଚ୍ଛାର ପ୍ରାଚୀର ଦେହରେ ବାଜି ଖଣ୍ଡ ଖଣ୍ଡ ହୋଇଯିବ କି ନାହିଁ ?" ସେ ସ୍ପଷ୍ଟ

ଉପଲବ୍ଧି କରି ପାରିଛନ୍ତି ଯେ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଲୋକର ଅନ୍ତରର ଉପଲବ୍ଧି ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର । ପ୍ରତ୍ୟେକ ଲୋକ କିଛି ନୂତନ କଥା କହିବେ ; ପ୍ରତ୍ୟେକ ଲୋକଠାରେ କିଛି ଶିକ୍ଷଣୀୟ ଅଛି । ତେଣୁ ଭବିଷ୍ୟତ ଆଡ଼କୁ ଆଗେଇବା ପୂର୍ବରୁ ଅତୀତକୁ ଫେରିବା ଉଚିତ । ଫଳରେ ନୂତନ ଉପଲବ୍ଧି ପାଇଁ ସେ ଏକଦା ପରିତ୍ୟକ୍ତା ଗୋପାଙ୍କ ନିକଟକୁ କପିଳବାସ୍ତୁ ରାଜପ୍ରାସାଦକୁ ଫେରିଛନ୍ତି ।

ଗୋପା ଚିରଦିନ ସ୍ୱାମୀ ସୋହାଗରୁ ବଞ୍ଚିତା ଏକ ନିର୍ବାସିତ ଚରିତ୍ର । ସଂସାର ପ୍ରତି ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଆସକ୍ତିଶୂନ୍ୟା । ସଂସାର ଭିତରେ ଥାଇ ମଧ୍ଯ ସେ ଯେପରି ସଂସାରଠାରୁ ଭିନ୍ନ ଏକ ଅପରିଚିତ ମଣିଷ । ସଂସାର ଭିତରେ ବାନ୍ଧି ହୋଇ ରହିବାର ସବୁକାମନା ଥାଇ ବି ସେ ବାନ୍ଧି ହୋଇ ରହିପାରିଲେନି । ସେ ଯେମିତି ସାର୍ତ୍ରଙ୍କ ଭାଷାରେ—"I am as exiled as light, gliding over the surface of the stones or of the water". ଏଇ କଥାଟି ଗୋପାଙ୍କ ସଂଳାପରେ ଚମତ୍କାର ଭାବରେ ଫୁଟିପାରିଛି—"ହିଏତ ପୃଥିବୀର କପିଳବାସ୍ତୁ, କପିଳବାସ୍ତୁ ନାମକ କୌଣସି ଏକ ନିର୍ଜନ ଦ୍ୱୀପରେ ନିର୍ବାସିତ ।" ଏ ବିରାଟ ପୃଥିବୀରେ କପିଳବାସ୍ତୁ ଏକ କ୍ଷୁଦ୍ର ନଗର । ସେ ନଗର ଭିତରେ ଗୋପା ନାମକ ଜଣେ ପତି ପରିତ୍ୟକ୍ତା ନାରୀ । କେତେ ଅସହାୟା, କେତେ ନିଃସଙ୍ଗ ! ବୁଦ୍ଧଙ୍କ ଆଗମନରେ ଗୋପା ନିର୍ଲିପ୍ତା । ସେ ନିଜର ସ୍ଥିତି ଖୋଜି ପାଉ-ନାହାନ୍ତି । ଜଗତର ମହା କୋଳାହଳ ଭିତରେ ଯେପରି ସେ ହଜି ଯାଉଛନ୍ତି । ଅଜ୍ଞାତ, ଅପରିଚିତ ଲୋକଟିଏ ଟିକିଏ ପରିଚୟ ଆଶାରେ ଯେପରି ବ୍ୟାକୁଳ ଆର୍ତ୍ତନାଦ କରି ଚାଲିଛି—"ମୁଁ କିଏ ? ମୁଁ କୋଉଠି ? ମୁଁ କାହିଁକି ? ହାୟ ମୋର ଦୃଷ୍ଟି ! ହାୟ ମୋର ବିଶ୍ୱାସ ଓ ପ୍ରେମ ! ପୁଣି ମୋତେ ମୃତ୍ୟୁ ଦିଅ କିମ୍ବା ପରିଚିତ କରାଅ ।" ଗୋପାଙ୍କ ନିକଟରେ ସବୁ କିଛି ଅର୍ଥ ଶୂନ୍ୟ । ନିଜର ସ୍ଥିତି-ସମ୍ପର୍କରେ ସେ ସନ୍ଦିହାନ । ଫଳରେ ନିଜଠାରୁ ସେ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ । ଏଥିରୁ ରକ୍ଷା ପାଇବାର ଅନ୍ୟ ଉପାୟ କେବଳ ମୃତ୍ୟୁ । ମୃତ୍ୟୁ ହିଁ ମଣିଷର ସୀମାବଦ୍ଧତାକୁ ସୃଷ୍ଟି କରେ । ଏହି ଅର୍ଥଶୂନ୍ୟତାଜନିତ ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାବୋଧ ମଧ୍ଯ ରାହୁଲକୁ ଗ୍ରାସ କରିଛି । ସେ ଆହୁରି ଅସହାୟ, ଆହୁରି ଅପରିଚିତ ମନେ କରିଛି ନିଜକୁ—"ତମର ହେଲେ କିଛି ସମ୍ବଳ ଅଛି । ମୋର ତା ବି ନାହିଁ । ପିତୃତ୍ୱର ହିସାବଖାତା ଶୂନ୍ୟ । ମାତା ପରିଚିତ କରାଅ ।"

କିନ୍ତୁ ଗୋପା ବି ସଂଘର ଭିକ୍ଷୁମାନଙ୍କ ପରି ଭାବୁଛନ୍ତି—"ନିରଞ୍ଜନା ଉରୁବିଲ୍ୱର ଅରଣ୍ୟରୁ ପ୍ରାପ୍ତ ସତ୍ୟ ଅଖଣ୍ଡ ଅନିର୍ବାଣ ବହ୍ନି ପରି ମଣିଷର ଚେତନାରେ, ମଣିଷର କର୍ମ ଆଉ ପ୍ରାତ୍ୟହିକ ଜୀବନର କ୍ରିୟାକଳାପ ଭିତରେ ଚିରଦିନ ଜଳୁଥାଉ ।" ଦେହର ଦାବୀ ଚାଲିଯିବା ପରେ ତାଙ୍କର ଆଉ କିଛି ପ୍ରାପ୍ତି ନାହିଁ କି ବିଲୁପ୍ତି ନାହିଁ । ଅବଚେତନର ଅହଙ୍କାର ମୁଣ୍ଡ ଟେକି ଉଠିଛି । ସେ ଅହଙ୍କାର ନିଜ ପାଇଁ ନୁହେଁ, ସ୍ୱାମୀ ଗୌତମ ବୁଦ୍ଧ-ଦେବଙ୍କ ପାଇଁ । ବୁଦ୍ଧ ନୂତନ ସତ୍ୟ ଖୋଜୁଥିଲା ବେଳେ ସେ ସେଥିପାଇଁ ଆନନ୍ଦକୁ ଉପଦେଶ ଦେଇଛନ୍ତି—"ତଥାଗତଙ୍କୁ ମୀରବ କରାଅ । ସଂଘ ବଞ୍ଚି ରହୁ । ତଥାଗତ ନାମକ ପତାକାଟା ସ୍ପର୍ଦ୍ଧିତ ଅହଙ୍କାରରେ ଚିରଦିନ ପାଇଁ ଉଡ଼ୁ ।"

ଗୌତମ ଏପରି ଏକ ପରିସ୍ଥିତିରେ ସ୍ପଷ୍ଟ ଅନୁଭବ କରିଛନ୍ତି ଯେ ଅନୁଷ୍ଠାନ ଆଉ ତାଙ୍କର ହୋଇ ନାହିଁ; ସେ ହୋଇ ପଡ଼ିଛନ୍ତି ଅନୁଷ୍ଠାନର । ତାଙ୍କର ସ୍ୱାଧୀନତା ସଙ୍କୁଚିତ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ସ୍ୱାଧୀନ ଚିନ୍ତା ଲାଗି ପ୍ରତିବନ୍ଧକ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଛି । ସେ ସୃଷ୍ଟି କରିଥିବା ସଂଘ ଆଜି ତାଙ୍କୁ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ କରୁଛି । ତାଙ୍କର ପ୍ରଗ୍ୟରିତ ସତ୍ୟ, ତାଙ୍କର ଛାଇ ଆଜି ତାଙ୍କଠାରୁ ବଡ଼ ହୋଇଯାଇଛି । ସମ୍ମୁଖରୁ, ପଶ୍ଚାତରୁ, ବାମରୁ, ଦକ୍ଷିଣରୁ ତାଙ୍କର ଛାଇ ତାର ଅଦ୍ଭୁତ ଲମ୍ବା ହାତ ବଢ଼ାଇ ତାଙ୍କୁ ଜାବୁଡ଼ି ଧରିଛି । ସେ ସ୍ଥାଣୁ ହୋଇପଡ଼ିଛନ୍ତି, କିଂକର୍ତ୍ତବ୍ୟ-ବିମୂଢ଼ ହୋଇ ପଡ଼ିଛନ୍ତି । ଆନନ୍ଦ ଏ ବିଷୟରେ ତାଙ୍କୁ ସଚେତନ କରାଇ ଦେଇଛନ୍ତି —"ଆପଣଙ୍କ ଛାଇ ଆପଣଙ୍କଠାରୁ ଅନେକ ଲମ୍ବା, ଅନେକ ବଡ଼ । ସଂଘମାନଙ୍କର ସ୍ରଷ୍ଟା ଆପଣ ନୁହନ୍ତି, ଆପଣଙ୍କର ଛାଇ । × × ତା ହେଲେ ଆପଣ ସେ ଛାଇ ସୃଷ୍ଟି କଲେ କାହିଁକି ? ଏତେ ଲମ୍ବା ହେବାକୁ ପ୍ରଶ୍ରୟ ଦେଲେ ବା କାହିଁକି ? × × ସ୍ୱୀକାର କରନ୍ତୁ, ଆପଣ ଆପଣଙ୍କ ଛାଇ ପାଖରେ ଆଜି ପରାଜିତ ।"

ବୁଦ୍ଧ ଅଧିକାର କରିଥିବା ସତ୍ୟଦ୍ୱାରା ନିଜେ ଶେଷରେ ଅଧିକୃତ ହୋଇ ପଡ଼ିଛନ୍ତି । ଗୋଟିଏ ବସ୍ତୁକୁ ଅଧିକାର କରିବା ବସ୍ତୁ ସହିତ ବାହ୍ୟ ସମ୍ପର୍କ ରକ୍ଷା କରିବା ନୁହେଁ । ଅଧିକୃତ ବସ୍ତୁ ସହିତ ଅଧିକାରୀର ପାରସ୍ପରିକ ସମ୍ପର୍କ ଘନିଷ୍ଠ । ବସ୍ତୁପ୍ରତି ଅନୁରାଗ ହେତୁ ଅଧିକୃତ ବସ୍ତୁ ଅଧିକାରୀ ଉପରେ ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରେ । ଯେପରି ବୁଦ୍ଧଦେବଙ୍କର ପ୍ରଗ୍ୟରିତ ସତ୍ୟ ବୁଦ୍ଧଦେବଙ୍କଠାରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ହୋଇ ପାରିନାହିଁ; ତାଙ୍କ ଉପରେ ଶେଷରେ ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରିବସିଛି । ନିଜର ଛାଇ ନିଜଠାରୁ ବଡ଼ ହୋଇ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ କରିବାର କ୍ଷମତା ଲାଭ କରିଛି । ମାର୍‌ସେଲ୍‌ଙ୍କ 'Being and Having' ଗ୍ରନ୍ଥରେ ଏହି ତତ୍ତ୍ୱଟି ଉଲ୍ଲିଖିତ ।

ସଂଘ ଭିତରେ ବ୍ୟକ୍ତିସତ୍ତାର ବିଲୁପ୍ତି ଓ ଶାସ୍ତ୍ର ନିକଟରେ ଆତ୍ମଜିଜ୍ଞାସାର ଆତ୍ମସମର୍ପଣ ଦେଖି ଗୌତମ ଆଶଙ୍କା ପ୍ରକାଶ କରିଥିଲେ ଯେ ସଂଘ ଦିନେ ଅନ୍ଧମାନଙ୍କ ପାଖରେ, ରାଜନୀତି ପାଖରେ, ଅର୍ଥ ପାଖରେ ଏବଂ ପ୍ରଭୁତ୍ୱ ପାଖରେ ଆତ୍ମସମର୍ପଣ କରିବ । ବୁଦ୍ଧଦେବଙ୍କର ଏ ଉକ୍ତି ହୁଏତ ନାଟ୍ୟକାରର କଳ୍ପନାପ୍ରସୂତ ହୋଇପାରେ, କିନ୍ତୁ ଇତିହାସ ଏହାକୁ ସତ୍ୟରେ ପରିଣତ କରିଛି । ଏହା ଐତିହାସିକ ନାଟକ ନ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ମାନବ ଇତିହାସର ଏକ ମର୍ମନ୍ତୁଦ ଅଧ୍ୟାୟ ଏଥିରେ ଉନ୍ମୋଚିତ । ବୁଦ୍ଧଙ୍କ ମୂକ ନିର୍ଜୀବ ମୂର୍ତ୍ତିକୁ ନିମିତ୍ତକରି ଏକ ବିରାଟ ଅନୁଷ୍ଠାନ ସଂଘ ଗଢ଼ିଉଠିଛି । ତାକୁ କେନ୍ଦ୍ର କରି ବହୁ ଧର୍ମଯାଜକ, ସମାଜପତି ନିଜକୁ ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରିଛନ୍ତି । ସେମାନଙ୍କ କର୍ତ୍ତୃତ୍ୱ ବିରୁଦ୍ଧରେ ପ୍ରଶ୍ନ କରୁଥିବା ଲୋକମାନଙ୍କୁ ଶାସ୍ତ୍ର, ଧର୍ମନୀତିର ଭୟ ଦେଖାଇ ଚିରଦିନ ପାଇଁ ନୀରବ କରି ଦିଆଯାଇଛି । ଏଇ ଶ୍ରେଣୀ ଚେତନା ବିରୁଦ୍ଧରେ ନାଟକଟି ଏକ ଶାଣିତ ବିଦ୍ରୂପ ।

ନିତ୍‌ସେ କହନ୍ତି— ସତ୍ୟ ପରମ୍ପରାକ୍ରମେ ଗଢ଼ି ଆସିଥିବା ଏକ ରୂପକ । ଅପାର୍ଥିବ ବା ସତ୍‌ର ଅସ୍ତିତ୍ୱ ନାହିଁ । ସମସ୍ତ କାଳ୍ପନିକ, ମଣିଷ ସୃଷ୍ଟ; ମଣିଷର ଦୁର୍ବଳ ପ୍ରତ୍ୟୟ ଉପରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ । ଶାଶ୍ୱତ, ଚିରନ୍ତନ ସତ୍ୟ ବୋଲି କିଛି ନାହିଁ । ସତ୍ୟ

ହେଉଛି ଗୋଟିଏ ମାୟା, ମଣିଷର କାବ୍ୟିକ ଚେତନା ଭିତର ଦେଇ ସମ୍ମାନ ବା ପ୍ରତିଷ୍ଠା ପାଇଥିବା ଏକ ବସ୍ତୁ । ଯାହାକି ମଣିଷର ସଚେତନତା, ନୂତନ ଅନୁସନ୍ଧିତ୍ସା ଫଳରେ ଅବଲୁପ୍ତ ହୋଇଯାଏ । କାଳର ପ୍ରଭାବରେ ରୂପ ଲିଭି ଯାଇଥିବା ଘଷରା ମୁଦ୍ରା ପରି ନିଜର ପରିଚୟ ହରାଇ ଏହା ଏକ ମୂଲ୍ୟହୀନ ଧାତୁ ବା ପଦାର୍ଥରେ ପରିଣତ ହୋଇଯାଏ । ନାଟକର ଶେଷରେ ଗୌତମଙ୍କ ଚରିତ୍ର ମାଧ୍ୟମରେ ଏହି ତଥ୍ୟଟି ପ୍ରକାଶିତ । ବୁଦ୍ଧଦେବ ଆପ୍ରାଣ ଚେଷ୍ଟା କରିଛନ୍ତି ନିଜର ବ୍ୟକ୍ତିସତ୍ତାକୁ ପରିସ୍ଫୁଟ କରିବା ପାଇଁ, ନିଜର ନୂତନ ଚିନ୍ତାକୁ ଲିପିବଦ୍ଧ କରାଇବା ପାଇଁ । "ସର୍ବଶେଷ ସତ୍ୟ ବୋଲି କିଛି ନାହିଁ । ମଣିଷର ବିବର୍ତ୍ତନ ପରି ସମସ୍ତରୁ ସମସ୍ତକୁ ସତ୍ୟ ବିକଶିତ । × × × କାମନା ଆଶାର ଅନ୍ୟ-ନାମ ନୁହେଁ । ଦୁଃଖ ସୁଖର ବିପରୀତ ହୋଇପାରେନା । ନିର୍ବାଣ ଜୀବନର ଶେଷ ପରିଚ୍ଛେଦ ନୁହେଁ । ଏବଂ ମୁଁ ସର୍ବଶେଷ ବୁଦ୍ଧ ନୁହେଁ ।" ଏଇ ନୂତନ ସ୍ୱାଧୀନ ଚିନ୍ତା-ଧାରାର କଣ୍ଠରୋଧ କରାଯାଇଛି ବୁଦ୍ଧଦେବଙ୍କୁ ନୀରବ କରାଇ । ସେ କେବଳ ମାନବ କଲ୍ୟାଣ ଲାଗି ପ୍ରଦର୍ଶିତ ମାର୍ଗର ପୁନରାବୃତ୍ତି କରିଛନ୍ତି—"ସଙ୍ଘ ପ୍ରତ୍ୟେକ ମାନବର ପଥ-ପ୍ରଦର୍ଶକ ।" ଏ କେବଳ ଧର୍ମ ଜଗତରେ ସଚରାଚର ପରିଲକ୍ଷିତ ଏକ ମିଥ୍ୟାପ୍ରଚାର ।

ନାଟକର ଏ କଥାବସ୍ତୁ କୌଣସି ତଥ୍ୟ ଉପରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ନୁହେଁ । ଏଗୁଡ଼ିକ କେବଳ ଗୋଟାଏ ଧର୍ମଭିତ୍ତିକ ସମାଜର ରୂପକ ମାତ୍ର । ଆଜି ଈଶ୍ୱର ନିର୍ବାସିତ ବୋଲି ତଥାକଥିତ ଆଧୁନିକତାପନ୍ଥୀମାନେ ଯେତେ ଚିତ୍କାର ଛାଡ଼ିଲେ ମଧ୍ୟ ଧର୍ମର ଅନୁଶାସନ ପ୍ରଭୁତ୍ୱ ବିସ୍ତାର କରିଚାଲିଛି । ଧର୍ମନାମରେ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱକୁ ଓ ସ୍ୱାଧୀନ ଚିନ୍ତାଧାରାକୁ ହତ୍ୟା କରାଯାଉଛି । ସାଂପ୍ରତିକ ପୃଥିବୀର ରାଜନୈତିକ କାର୍ଯ୍ୟକଳାପ ଉପରେ ଦୃଷ୍ଟି ନିକ୍ଷେପ କଲେ ଏହା ସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇଉଠିବ । ସବୁ ସତ୍ତ୍ୱେ ଆଜି ଜିଜ୍ଞାସାର ଅନ୍ତ ନାହିଁ । ଆଜି ବି ଇଚ୍ଛାମତୀଠାରୁ ଆରମ୍ଭ କରି ବୁଦ୍ଧଦେବମାନେ ଅନୁଷ୍ଠାନକୁ ଅତିକ୍ରମ କରି ନୂତନ ପ୍ରଶ୍ନର ସ୍ୱରୂପ ସନ୍ଧାନରେ ଲିପ୍ତ । ସ୍ଥିତିବାଦୀ ଦର୍ଶନର ଏଇ ଚିରନ୍ତନ ଅନ୍ୱେଷା ନାଟକଟିର ମୂଳ ବକ୍ତବ୍ୟ । ନାଟକଟି ଆଲୋଚିତ ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ନାଟକ ଆପେକ୍ଷା ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ଓ ଉପସ୍ଥାପନା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ସର୍ବଶ୍ରେଷ୍ଠ ଓ କାଳୋତ୍ତୀର୍ଣ୍ଣ କଳାର ନିଦର୍ଶନ ।

୩

'ମୃତ ଝଙ୍କାର'ଠାରୁ 'ଭଟ୍ଟ ନିରଞ୍ଜନା' ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ପ୍ରାୟ ପନ୍ଦର ବର୍ଷରେ ଲିଖିତ ସ୍ଥିତିବାଦୀ ନାଟକର ବିକାଶ ପ୍ରବନ୍ଧଟିରେ ଆଲୋଚିତ । ଏହି ସମସ୍ତ କାଳ ଭିତରେ ବହୁ ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷାରେ ଉତ୍ତୀର୍ଣ୍ଣ ସ୍ଥିତିବାଦୀ ନାଟକ ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ମୂଲ୍ୟମାନରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ । ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ନୂତନ ବକ୍ତବ୍ୟ, ବ୍ୟଞ୍ଜନା ଓ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଗଭୀର

ଆନ୍ଦୋଳନ ସୃଷ୍ଟି କରିବାରେ ଏଗୁଡ଼ିକ ସମର୍ଥ । ଓଡ଼ିଶାରେ ବିମୂର୍ତ୍ତ ନାଟ୍ୟକଳାର ପ୍ରାଥମିକ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ବହୁ ଭିନ୍ନ ସ୍ୱର ଝଂକୃତ । ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟରୀତିରେ 'ଆଗାମୀ' ନାଟକ (୧୯୬୧) ଯେଉଁ ନୂତନତାର ଆଭାସ ଆଣିଥିଲା, ତାହା ବାସ୍ତବବାଦ, ନବ ବାସ୍ତବବାଦ, ମହାକାବ୍ୟିକ ବାସ୍ତବବାଦ, ଉଦ୍ଭଟତାବାଦ, ସ୍ଥିତିବାଦ ମଧ୍ୟ ଦେଇ ଏ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ପ୍ରବାହିତ । ଏ ସମୟର ପ୍ରମୁଖ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ବିଭିନ୍ନ ରୀତିର ନାଟକରେ ମୌଳିକତା ପ୍ରଦର୍ଶନ ଲାଗି ଚେଷ୍ଟିତ । କିନ୍ତୁ ସମସ୍ତେ ଯେ ଦର୍ଶକ ଓ ପାଠକମାନଙ୍କ ନିକଟରେ ନିଜର ଚିନ୍ତାଧାରାକୁ ଉପଯୁକ୍ତ ଭାବରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରି ପାରିଛନ୍ତି, ତା ନୁହେଁ । କେତେଜଣ ନୂତନ ପରୀକ୍ଷା ନାମରେ ଅନାଟକ ହିଁ ଲେଖିଛନ୍ତି । ବିଶେଷତଃ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏପରି ବିପର୍ଯ୍ୟୟ ଦେଖାଦେଇଛି । କେଉଁଠି ବକ୍ତବ୍ୟ ଉଦ୍ଭଟ ହେଲେ ଶୈଳୀ ଉଦ୍ଭଟ ନୁହେଁ, କେଉଁଠି ବା ଶୈଳୀ ଉଦ୍ଭଟ ହେଲେ ବକ୍ତବ୍ୟ ଉଦ୍ଭଟ ନୁହେଁ । ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକର ବ୍ୟଞ୍ଜନା ସମ୍ପର୍କରେ ସମସ୍ତେ ସଚେତନ ଥିଲେ କି ନାହିଁ ଜଣା ନାହିଁ, କିନ୍ତୁ ନିଜ ନାଟକକୁ ଉଦ୍ଭଟ କହି କେତେକ ଆଧୁନିକତାବାଦୀ ଗର୍ବ ପ୍ରକାଶ କରୁଥିଲେ । ଏମାନେ ନାଟ୍ୟମୋଦୀମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ପ୍ରତ୍ୟାଖ୍ୟାତ ହେବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ବିଶ୍ୱନାଟ୍ୟ କ୍ଷେତ୍ରରେ ନୈରାଶ୍ୟବାଦୀ ଚେତନାସମ୍ବଳିତ ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକ ଆଜି ଯେପରି ନିଜର ପ୍ରଭାବ ହରାଇ ବସିଛି, ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ତାହା ହିଁ ଘଟିଛି । କିନ୍ତୁ ସ୍ଥିତିବାଦୀ ନାଟକ-ଗୁଡ଼ିକ ମୂଳରୁ ଯେଉଁ ଜନପ୍ରିୟତା ଅର୍ଜନ କରିଥିଲା, ତାହା ଏ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଅକ୍ଷୁଣ୍ଣ ରହିଛି । ବରଂ 'ଚିଠି ନିରଞ୍ଜନା' ପରେ ଏ ସମ୍ମାନ ଦ୍ୱିଗୁଣିତ ହୋଇଛି । ଯୁଗରୁଚିସମ୍ମତ ବ୍ୟକ୍ତି-ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟବାଦକୁ ବୋଧଗମ୍ୟ ଶୈଳୀରେ ପ୍ରକାଶ କରିଥିବାରୁ ଏହି ଶ୍ରେଣୀର ନାଟକ ଦର୍ଶକର ସହୃଦୟତା ଲାଭ କରିବାକୁ ସମର୍ଥ । ବ୍ୟକ୍ତିସତ୍ତା ଉପଲବ୍ଧ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଆଶାବାଦ, ଆଂଶିକ ପାରମ୍ପରିକତା, ଦର୍ଶକ ଓ ମଞ୍ଚ ସହିତ ଅନାୟାସ ସଂଯୋଗ ସ୍ଥାପନ ଯୋଗୁଁ ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏହା ଏକ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ନାଟ୍ୟଧାରା ଭାବେ ଦେଖା-ଦେଇଛି ।

ଓଡ଼ିଆ ସ୍ଥିତିବାଦୀ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ଜାଁ ପଲ୍ ସାର୍ତ୍ତ୍ରଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ମୁଖ୍ୟତଃ ପ୍ରଭାବିତ । ସାର୍ତ୍ତ୍ରଙ୍କ ନାଟକଗୁଡ଼ିକରେ ସ୍ଥିତିବାଦୀ ଦର୍ଶନ ସହିତ ସାମାଜିକ ଦାୟିତ୍ୱବୋଧର ସହାବସ୍ଥାନ ପରିଲକ୍ଷିତ । ଗୋଟିଏ ଦିଗରେ ସମଷ୍ଟି ଭିତରୁ ଭିନ୍ନ କରି ବ୍ୟକ୍ତିର ଯଥାର୍ଥ ମୌଳିକତା, ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟବୋଧର ମୂଲ୍ୟାୟନ ଲାଗି ସେ ଚେଷ୍ଟିତ । ଅନ୍ୟ ଦିଗରେ ସାମାଜିକ ଅଙ୍ଗୀକାର ଅନୁରୋଧରେ ଆଧୁନିକ ଯୁଗର ସାମାଜିକ, ରାଜନୈତିକ ଓ ନୈତିକ ସମସ୍ୟାଗୁଡ଼ିକ ଉପସ୍ଥାପିତ । ଏହା ହିଁ ତାଙ୍କ ନାଟକର ଜନପ୍ରିୟତାର କାରଣ । ଏ ପ୍ରବନ୍ଧରେ ଆଲୋଚିତ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ଅନୁଧାନରୁ ଏ ଦୁଇଟି ଦିଗ ସ୍ପଷ୍ଟ । ଆଧୁନିକ ମଣିଷର ଅନ୍ତରାତ୍ମା ସ୍ଥିତିବାଦୀ ନାଟକଗୁଡ଼ିକରେ ଯେପରି ଭାବରେ ପ୍ରତିଫଳିତ ହୋଇପାରିଛି, ତାହା ଅନ୍ୟ ନାଟକ-ଗୁଡ଼ିକରେ ସମ୍ଭବ ହୋଇନାହିଁ । ବ୍ୟକ୍ତି ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟବୋଧ ସହିତ ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାବୋଧ ବହୁ ନାଟକର ଉପଜୀବ୍ୟ । ବାସ୍ତବବାଦୀ ନାଟକ ସହିତ ସ୍ଥିତିବାଦୀ ଓ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକର

ସ୍ୱର ସଂଯୋଗର ସେତୁ ହେଉଛି ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାବୋଧ । ମାର୍କସୀୟ ଦର୍ଶନ ପ୍ରବର୍ତ୍ତିତ ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାବୋଧ ଆଜି ଏ ଦୁଇ ମୁଖ୍ୟ ସ୍ତରର ନାଟକରେ 'ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ସ୍ଥାନ ଅଧିକାର କରିଛି । ମଣିଷର ନିଃସଙ୍ଗତାବୋଧ ବା ସମାଜ ବିଚ୍ଛିନ୍ନତା ହିଁ ତାକୁ ଯଥାର୍ଥରେ ସମାଜ ସଚେତନ କରି ତୋଳେ । 'ମୃତ ଝଙ୍କାର', 'ଅମୃତସ୍ୟ ପୁତ୍ର' ଓ 'ତଟ ନିରଞ୍ଜନା'ର ବ୍ୟକ୍ତିସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟବାଦୀ ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକ ସହିତ 'ମୃଗତୃଷ୍ଣା', 'ଶବବାହକମାନେ', 'ଈଶ୍ୱର ଜଣେ ଯୁବକ'ର ନିଃସଙ୍ଗ ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକର ସୂକ୍ଷ୍ମ ଯୋଗ ସହଜରେ ଉପଲଭ୍ୟ । ସାର୍ତ୍ରିଙ୍କ ନାଟକରେ ଠିକ୍ ଏହିପରି ନିର୍ବାସନ ଓ ସ୍ୱାଧୀନତା ମଧ୍ୟରେ ପାର୍ଥକ୍ୟର ଭେଦ ରେଖା କ୍ଷୀଣ । ତାଙ୍କ ମତରେ—"Freedom is exile and I am condemned to be free."

ରଞ୍ଜନ, ସନାତନ ଓ ଇଚ୍ଛାମତୀ ଚରିତ୍ର ଭିତରେ ପ୍ରକାଶିତ ପ୍ରଚଣ୍ଡ ସମାଜ ମାନସିକତା ପରବର୍ତ୍ତୀ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକଗୁଡ଼ିକରେ ଅନୁପଲବ୍ଧ । ଏମାନେ ଗୋଟିଏ ଦିଗରୁ ନିଃସଙ୍ଗ ଓ ନିର୍ବାସିତ ହୋଇପାରନ୍ତି, କିନ୍ତୁ ଅନ୍ୟ ଦିଗରୁ ସାମାଜିକ ବିପ୍ଳବ ସୃଷ୍ଟି ଲାଗି ଜଣେ ଜଣେ ସାହସୀ ଅଗ୍ରଗ । ଯେଉଁ ଚରିତ୍ର ଏକ ପାରମ୍ପରିକ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ବିଚାରିତ ହୋଇ ଆସୁଥିଲା, ଆଜି ବହୁ ଉଦଗ୍ର ପ୍ରଶ୍ନ ଭିତର ଦେଇ ସେ ଚରିତ୍ରଟିକୁ ବିଚାର କରିବାକୁ ପଡୁଛି । ଜୀବନ ସମ୍ପର୍କିତ ଯେଉଁ ପ୍ରଶ୍ନ ବାରମ୍ବାର ଉତ୍ଥାପିତ ହେଉଛି, ତାହା ଆହୁରି ଅଧିକ ଜିଜ୍ଞାସାବୋଧର ଅପେକ୍ଷା ରଖୁଛି । ଏହା ହିଁ ଉପରୋକ୍ତ ନୂତନଧର୍ମୀ ନାଟକଗୁଡ଼ିକୁ ଚିରନ୍ତନତା ଆଣି ଦେବାରେ ସହାୟକ ।

ପାରମ୍ପରିକ ନାଟ୍ୟକଳାରେ ସଂଳାପର ସ୍ଥାନ ବିଶେଷ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ । ସଂଳାପ ହିଁ ଦର୍ଶକ ମନରେ ଗଭୀର ରେଖାପାତ କରିବାକୁ ସମର୍ଥ । ସେଇ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ସ୍ଥିତିବାଦୀ ନାଟକର ସଂଳାପ କଳାତ୍ମକ ଓ ଉଚ୍ଚ ସାହିତ୍ୟିକ ଗୁଣସମ୍ପନ୍ନ । ବକ୍ତବ୍ୟଧର୍ମିତା ହିଁ ଏହି ନାଟକର ମୌଳିକ ଭାବବ୍ୟଞ୍ଜନାକୁ ବିଶେଷ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ କରି ତୋଳେ । ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟକ୍ଷେତ୍ରରେ ସ୍ଥିତିବାଦୀ ନାଟକଗୁଡ଼ିକର ବଳିଷ୍ଠ ସଂଳାପ ଓ ଉପସ୍ଥାପନାର ଭିନ୍ନତା ଏକ ନୂତନ ରୁଚିର ସନ୍ଧାନ ଦେଇଛି; ଓଡ଼ିଆ ଦର୍ଶକଙ୍କୁ ଏକ ନୂତନ ଚେତନାରେ ଅଭିଭୂତ କରିଛି । ସ୍ଥିତିବାଦରେ ସମାଜ ଓ ଜୀବନର ଶୃଙ୍ଖଳା ଉପରେ ଆସ୍ଥାହୀନତା ପ୍ରକାଶିତ । କିନ୍ତୁ ସ୍ଥିତିବାଦୀ ନାଟକରେ ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଶୃଙ୍ଖଳା ରହିଛି । ଏଥିରେ ଗତିବେଗ ଉପରେ ବିଶେଷ ଗୁରୁତ୍ୱ ଆରୋପିତ । ଯାହାଫଳରେ ଏଗୁଡ଼ିକ ଯଥେଷ୍ଟ ମଞ୍ଚଗତ ସାଫଲ୍ୟ ଅର୍ଜନ କରିଛି । ଏ ସମସ୍ତ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ବିଚାର କଲେ ସାଂପ୍ରତିକ ଓଡ଼ିଆ ବିମୂର୍ତ୍ତି ନାଟ୍ୟକ୍ଷେତ୍ରରେ ସ୍ଥିତିବାଦୀ ନାଟକଗୁଡ଼ିକର ପ୍ରଭାବ ଓ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ଅବିସମ୍ବାଦିତ ।

ଉଦ୍ଭଟ ନାଟ୍ୟଧାରା

ବକ୍ତବ୍ୟ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଦୁଇଟି ମୁଖ୍ୟଧାରାର ସଂଘର୍ଷ ଆଧୁନିକ ନାଟକର ପ୍ରଧାନ ଲକ୍ଷଣୀୟ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ । ଗୋଟିଏ ଧାରା ଆଶାବାଦୀ ଦର୍ଶନ ଉପରେ ନିର୍ଭରଶୀଳ ଥିଲା ବେଳେ ଅନ୍ୟ ଧାରାଟି ନୈରାଶ୍ୟବାଦୀ ଦର୍ଶନ ଉପରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ । ଗୋଟିଏ ଧାରା ଶୈଳୀ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ପରମ୍ପରା ପ୍ରତି ଆନୁଗତ୍ୟ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରେ, କିନ୍ତୁ ଅନ୍ୟ ଧାରାଟି ପରମ୍ପରାଠାରୁ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ । ଏ ଦୁଇଟି ଧାରା ବ୍ରେଶ୍‌ଟଙ୍କ ମହାକାବ୍ୟିକ ବାସ୍ତବବାଦୀ ନାଟ୍ୟଧାରା ଓ ଇୟୋନେସ୍କୋଙ୍କ ଉଦ୍ଭଟତାବାଦୀ ନାଟ୍ୟଧାରା ରୂପେ ପରିଚିତ । ପ୍ରଥମ ଧାରାଟି ବକ୍ତବ୍ୟ ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଉଥିଲା ବେଳେ ଅନ୍ୟ ଧାରାଟି ଆଙ୍ଗିକସର୍ବସ୍ୱ ।

ନାଟକ ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟ ଭାବରେ ଯୁଗ ଯୁଗ ଧରି ସାମାଜିକ ଅଙ୍ଗୀକାର ପ୍ରତି ସଚେତନ । ଏହା ମୁଖ୍ୟତଃ ଏକ ଗଣକଳା ଓ ଗଣଙ୍କର ଉପଭୋଗ ଲାଗି ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ । ଜନସାଧାରଣଙ୍କର ରସତୃଷ୍ଣାକୁ ପରିତୃପ୍ତ କରିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଏହା ସେମାନଙ୍କୁ ବିଭିନ୍ନ ସମସ୍ୟା ସହିତ ପରିଚିତ କରାଇଦିଏ । ଏ ପରିଚୟ ବାହ୍ୟିକ ନୁହେଁ, ଅନ୍ତରଙ୍ଗ । ଯେଉଁ ଦର୍ଶକମାନେ ନିକଟ ସଂସ୍ପର୍ଶରେ ଆସି ମଧ୍ୟ ଗୋଟିଏ ସମସ୍ୟାକୁ ଏଡ଼ାଇ ଯିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରନ୍ତି, ସେମାନଙ୍କୁ ଏ ବିଷୟରେ ଗଭୀର ଭାବେ ଚିନ୍ତା କରିବା ଲାଗି ବାଧ କରେ ନାଟକ । ପୌରାଣିକ, ଐତିହାସିକ ବା ସାମାଜିକ ନାଟକ, ପ୍ରତ୍ୟେକରେ ସମାଜ ପ୍ରତି ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ବାଣୀ ରହିଛି । ସେହି କାରଣରୁ ଏ ନାଟକଗୁଡ଼ିକରେ ବିଭିନ୍ନ ସମୟରେ ବକ୍ତବ୍ୟ ଓ ଆଙ୍ଗିକ ଦୃଷ୍ଟିରୁ କିଛି ପରିମାଣରେ ପରିବର୍ତ୍ତନ ସାଧିତ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ କୌଣସି ପରିବର୍ତ୍ତନ ଘଟିନାହିଁ । ସାମାଜିକ ସମସ୍ୟାର ଉପସ୍ଥାପନ ଯୋଗୁଁ ଏହା ଦର୍ଶକ ନିକଟରେ ଗଭୀର ଆବେଦନ ସୃଷ୍ଟି କରିପାରେ । ତେଣୁ ଏହା ବାସ୍ତବଧର୍ମୀ ପ୍ରକାଶରୀତିକୁ ଗ୍ରହଣ କରିଥାଏ । ବାସ୍ତବ ସମସ୍ୟା ଏଥିରେ ଗତାନୁଗତିକ ରୀତିରେ ଉପସ୍ଥାପିତ । ଏହି ଶ୍ରେଣୀର ନାଟକ ସବୁ କାଳରେ ସୁଗଠିତ ଓ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଧାରାନୁବନ୍ଧ ।

ବାସ୍ତବବାଦୀ ନାଟ୍ୟଧାରାର ଆଧୁନିକ ସଂସ୍କରଣ ବ୍ରେଶ୍‌ଟୀୟ ନାଟ୍ୟଧାରା ବା ମହାକାବ୍ୟିକ ବାସ୍ତବବାଦୀ ନାଟ୍ୟଧାରା । ସନାତନ ଭାବଧାରା ଓ ଐତିହ୍ୟ ପ୍ରତି ସମ୍ମାନ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଲୋକଶିକ୍ଷାର ବାହନ ରୂପେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରି ଆସୁଥିବା ଅପେରା ବା ଯାତ୍ରା ରୀତିକୁ ଆଜି ବ୍ରେଶ୍‌ଟୀୟ ଥିଏଟର୍ ଗ୍ରହଣ କରିଛି । ଏହା ବାସ୍ତବବାଦୀ ଚଳଚ୍ଚିତ୍ରର ବିରୁଦ୍ଧରେ ଏକ ପ୍ରତିବାଦ । ଦର୍ଶକର କଳ୍ପନା ଶକ୍ତି ଉପରେ ଘଟଣାର ବାସ୍ତବତା ଓ ଅବାସ୍ତବତା ନିର୍ଭର କରୁଥିବାରୁ ଏପିକ୍ ନାଟକ ନାଟକୀୟ ଇଲ୍ୟୁଜନ୍ ଉପରେ ବିଶେଷ ନିର୍ଭରଶୀଳ । ବ୍ରେଶ୍‌ଟୀୟ ନାଟ୍ୟଧାରାରେ ଆଜି ଯାହା କିଛି ଆଙ୍ଗିକଗତ ପରିବର୍ତ୍ତନ ସଂଘଟିତ ହୋଇଛି, ତାହା କେବଳ ନୂତନତ୍ୱର ଅନୁରୋଧରେ । କାରଣ

ଦର୍ଶକର ନୂତନତ୍ୱ ପ୍ରତି ସୃଷ୍ଟି ହେଉଥିବା ଚିରନ୍ତନ ଆଗ୍ରହକୁ ପରିତୃପ୍ତ କରିବା ଲାଗି ବିଭିନ୍ନ ସମୟରେ ନାଟକରେ ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାରର ପରିବର୍ତ୍ତନ ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ ହୋଇପଡ଼େ । ସେହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ବାସ୍ତବଧର୍ମୀ ନାଟ୍ୟଧାରାର ଗତି ଯଦି ପାରମ୍ପରିକ ଗୀତିନାଟ୍ୟ ଆଙ୍ଗିକ ଦ୍ୱାରା ବିବର୍ତ୍ତିତ ହୋଇଥାଏ, ତେବେ ଆଶ୍ଚର୍ଯ୍ୟର ବିଷୟ କିଛି ନାହିଁ । କାରଣ ଇତିହାସର ବାରମ୍ବାର ପୁନରାବୃତ୍ତି ଘଟେ । ମହାକାବ୍ୟିକ ନାଟ୍ୟରୀତି ପୁରାତନ ଆଙ୍ଗିକର ଏକ ମାର୍ଜିତ ପୁନରାବୃତ୍ତି ମାତ୍ର । କିନ୍ତୁ ଏହାର କଥାବସ୍ତୁରେ ରହିଛି ପାରମ୍ପରିକ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ସଂଘର୍ଷର ଚିତ୍ର, ଯାହା କି ପୃଥିବୀର ଚିରନ୍ତନ ସଂଘର୍ଷମୟ ଇତିହାସର ସୂଚନା ଦିଏ ।

ଆଙ୍ଗିକ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏପିକ୍ ନାଟକରେ ଯେଉଁ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଦେଖାଦେଇଛି,ସେଥିରେ ନାଟକୀୟ ଶିଳ୍ପାଦର୍ଶ କ୍ଷୁଣ୍ଣ ହୋଇନାହିଁ । କିନ୍ତୁ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟ୍ୟରୀତିରେ ଗତାନୁଗତିକ କଥାବସ୍ତୁ, ଚରିତ୍ର, ସଂଳାପ, ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ, ସଂଘାତ, ଉତ୍କଣ୍ଠା ଆଦି ନାଟ୍ୟିକ ଉପାଦାନଗୁଡ଼ିକ ଅନୁପସ୍ଥିତ । ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକର ପ୍ରଧାନ ଲକ୍ଷଣ କଥାବସ୍ତୁହୀନତା ବା Plotlessness । କଥାବସ୍ତୁ ନ ଥିବା ଫଳରେ ଏ ପ୍ରକାର ନାଟକ ଗତିହୀନ ଓ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଉତ୍କଣ୍ଠାରହିତ । ଗୋଟିଏ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଭାବକୁ ପରିସ୍ଫୁଟ କରିବା ଏଇ ନାଟକର ଧର୍ମ । କଥାବସ୍ତୁ ଓ ଚରିତ୍ର ପରସ୍ପର ନିର୍ଭରଶୀଳ । କଥାବସ୍ତୁର ବିକାଶରେ ଚରିତ୍ରର ବିକାଶ ବା ଚରିତ୍ରର ବିକାଶରେ କଥାବସ୍ତୁର ବିକାଶ । ଆଧୁନିକ ସାହିତ୍ୟ କ୍ଷେତ୍ରରେ ସମାଜର ଚରିତ୍ରକୁ ନାଟକ ମାଧ୍ୟମରେ ସ୍ପଷ୍ଟ ଭାବରେ ତୋଳି ଧରିବା ଲାଗି ବିଶେଷ ପ୍ରୟାସ ପରିଲକ୍ଷିତ । କିନ୍ତୁ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକରେ ଚରିତ୍ରକୁ ପରିସ୍ଫୁଟ କରିବାର ଚେଷ୍ଟା ନାହିଁ । ସଂଳାପଗୁଡ଼ିକ ଅନେକ ସମୟରେ ଅସଂଲଗ୍ନ, ଆପାତ ଅର୍ଥହୀନ । ଆଧୁନିକ ଜଗତର ଛିନ୍ନମୂଳ ମଣିଷ ମୁହଁରେ ଆଉ ଭାଷା ନାହିଁ । ତାର କଥା ଓ କାର୍ଯ୍ୟ ଭିତରେ ଏତେ ବେଶି ଅସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ରହିଛି ଯେ ସେ ନିଜକୁ ବୁଝିବାକୁ ମଧ୍ୟ ଅକ୍ଷମ । ଏହିପରି ପରିସ୍ଥିତିରେ ତା'ର ଭାଷା ଯଥାର୍ଥରେ ଅନ୍ୟ ମଣିଷ ସହିତ ସଂଯୋଗ ସ୍ଥାପନ କରିପାରୁ ନାହିଁ । ଆଧୁନିକ ମଣିଷର ଅସହାୟତା ଓ ଅର୍ଥଶୂନ୍ୟତା ପ୍ରତିପାଦନ କରିବା ପାଇଁ ଚରିତ୍ର ମୁଖରେ କେତେକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଅର୍ଥ ବହନ ନ କରୁଥିବା ଅସ୍ପଷ୍ଟ ଓ ସାଂକେତିକ ସଂଳାପ ଦିଆଯାଉଛି । ପୁଣି କଥାବସ୍ତୁ ଓ ଚରିତ୍ର ନ ଥିଲେ ନାଟକରେ ଦୁଇଟି ଶକ୍ତିର ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ସଂଘାତ ସୃଷ୍ଟି ହେବ କିପରି ? ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକରେ ବାହ୍ୟଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଅନୁପସ୍ଥିତ । କିନ୍ତୁ ଅସହାୟ ଜୀବନବୋଧର ଉପସ୍ଥାପନ ଭିତରେ ମଣିଷର ଅନ୍ତର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ପ୍ରକଟିତ । ଚରିତ୍ରର ସଂଳାପ ମାଧ୍ୟମରେ ହିଁ ବ୍ୟକ୍ତି ଭିତରେ ବଢୁଥିବା ଦ୍ୱିଧାଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ଝଡ଼କୁ ଉପଲବ୍‌ଧି କରିହୁଏ । କିନ୍ତୁ ବାହ୍ୟଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ଅଭାବ ଫଳରେ ନାଟକ ହୋଇପଡ଼େ ଏକାନ୍ତ ଉତ୍କଣ୍ଠାହୀନ । ପରବର୍ତ୍ତୀ ସମୟରେ କି ଘଟଣା ଘଟିବ, ସେଥିପାଇଁ ଦର୍ଶକ ମନରେ ଅନୁସନ୍ଧିତ୍ସୁ ଉତ୍କଣ୍ଠାର ସୃଷ୍ଟି ହୁଏନାହିଁ । କାରଣ ଏହି ଶ୍ରେଣୀର ନାଟକରେ କୌଣସି ପ୍ରକାର ଘଟଣା ଘଟୁ ନ ଥାଏ । ନାଟକର ଆରମ୍ଭ, ମଧ୍ୟଭାଗ ଓ ଶେଷ ସବୁ ସମାନ । ଅର୍ଥାତ୍ ଏଥିରେ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଆରମ୍ଭ, ବିକାଶ ଓ ପରିଣତି ନାହିଁ । ଯେଉଁ ଘଟଣା ଓ ପାତ୍ରପାତ୍ରୀଙ୍କୁ ନେଇ ନାଟକର ଆରମ୍ଭ ହୋଇଥାଏ, ନାଟକ ଶେଷରେ

ମଧ୍ୟ ଅନୁରୂପ ଘଟଣା ଓ ପାତ୍ରପାତ୍ରୀଙ୍କୁ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଏଥିରେ ନାଟକର ମୂଳ ଉପାଦାନ ନାଟକୀୟତା ବା ଆଁକସିଁକତାର ଘୋର ଅଭାବ ପରିଲକ୍ଷିତ । ଏହା ଧାରାନୁ-ବଦ୍ଧ ନାଟ୍ୟ ଆଙ୍ଗିକକୁ ବର୍ଜନ କରି ଉଦ୍ଭଟ ପ୍ରତିପନ୍ନ ହୁଏ । ଗୋଟିଏ ଘଟଣାରେ ନାଟକର ଆରମ୍ଭ ଓ ଶେଷ ହେଉଥିବାରୁ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ପ୍ରାୟତଃ ଗୋଟିଏ ସେଟ୍‌ରେ ଲିଖିତ । ଉଦାହରଣ ଭାବରେ ସାମୁଏଲ୍ ବେକେଟ୍‌ଙ୍କ Waiting for Godotକୁ ନିଆଯାଉ । ଏହା ଏକ ପ୍ଲଟ୍‌ଶୂନ୍ୟ ନାଟକ ହୋଇଥିବା ଫଳରେ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଗତିହୀନ । ଏଥିରେ କୌଣସି ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଉତ୍କଣ୍ଠା ନାହିଁ । ଯେଉଁ ଉତ୍କଣ୍ଠା Godotର ଅପେକ୍ଷାରେ ସୃଷ୍ଟି ହେଉଛି, ତାହା ପରବର୍ତ୍ତୀ ସମୟରେ ସ୍ୱତଃ ପ୍ରଶମିତ ହୋଇଯାଉଛି । ନାଟକଟିରେ କୌଣସି ଘଟଣା ଘଟୁ ନାହିଁ, କେହି ଆସୁ ନାହାନ୍ତି । ସମସ୍ତ ଯେପରି ଏଠାରେ ସ୍ଥିର, ନିଶ୍ଚଳ । ଏଷ୍ଟ୍ରାଗନ୍ ଓ ଭ୍ଲାଡ଼ିମିରର ବାର୍ତ୍ତାଳାପରେ ସେହିପରି ଯୁକ୍ତିହୀନ ଅସଂଲଗ୍ନତା ପରିଲକ୍ଷିତ । ଆଧୁନିକ ଜୀବନର ଉଦ୍ଭଟତାକୁ ଏପରି ଏକ ଉଦ୍ଭଟ ଭାବରେ ଉପସ୍ଥାପନ କରିବାର ଯଥାର୍ଥତା ଏ ନାଟକରେ ପ୍ରମାଣିତ । ଏଥିରେ ମଣିଷ ଜୀବନର ସୀମାହୀନ ଦୁଃଖକୁ ଅତ୍ୟନ୍ତ ଲଘୁ ଭାବରେ ଉପସ୍ଥାପନ କରାଯାଇଛି । ପ୍ରତୀକ୍ଷାଠାରୁ ଯନ୍ତ୍ରଣାଦାୟକ ଆଉ କିଛି ନାହିଁ । ମଣିଷ ଜୀବନର ଇତିହାସ ଏକ ମର୍ମନ୍ତୁଦ ପ୍ରତୀକ୍ଷାର ଇତିହାସ । ଅଥଚ ଏହା ଦୁଇଟି ଭଣ୍ଡ ଚରିତ୍ର ଦ୍ୱାରା ଉପସ୍ଥାପିତ । ଏମାନଙ୍କର କଥାବାର୍ତ୍ତା ଓ କାର୍ଯ୍ୟ-କଳାପ ବଡ଼ ହାସ୍ୟକର । ଗୋଟିଏ ଗୁରୁଗମ୍ଭୀର ଘଟଣାକୁ ଲଘୁ ଭାବରେ ଉପସ୍ଥାପନ କରିବା ହିଁ ତ ଉଦ୍ଭଟତା ।

ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକରେ ଆଙ୍ଗିକ ଉପରେ ବିଶେଷ ଗୁରୁତ୍ୱ ଆରୋପିତ । ନାଟକର ଉପସ୍ଥାପନରେ ନାଟକୀୟତା ସ୍ଥାନରେ ଯେଉଁଠି ଅନାଟକୀୟତା ବା ଉଦ୍ଭଟତା ପ୍ରଦର୍ଶିତ, ସେଠାରେ ମଞ୍ଚ ଶୈଳୀ ମଧ୍ୟ ଅନୁରୂପ ଭାବରେ ନିୟନ୍ତ୍ରିତ ହେବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ମଞ୍ଚସଜ୍ଜା ଓ ଅଭିନୟ ବହୁ ପରିମାଣରେ ପ୍ରତୀକ ଧରଣର । ସାମୁଏଲ ବେକେଟ୍‌ଙ୍କ 'Act without words' ରେ ମଞ୍ଚରେ ଉପରୁ ଗୋଟିଏ ଓଜନିଆ ବସ୍ତୁ ବାରମ୍ବାର ତଳକୁ ଆସିବା ଓ ଉପରକୁ ଉଠିବା ପ୍ରଦର୍ଶିତ । ଇୟୋନେସ୍କୋଙ୍କ 'Chairs' ନାଟକରେ ବୁଢ଼ା ଲୋକଟି ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ଚୌକି ଆଣି ମଞ୍ଚରେ ପକାଇବାର ଅଭିନୟ କେବଳ କରୁଛି, କିନ୍ତୁ ପ୍ରକୃତରେ କୌଣସି ଚୌକି ସେ ଆଣୁନାହିଁ । ତାଙ୍କର 'Lesson' ନାଟକରେ ଅଧ୍ୟାପକ କେବଳ ଅଭିନୟରେ ଛାତ୍ରୀକୁ ହତ୍ୟା କରୁଛି, ଅଥଚ ତା ହାତରେ ପ୍ରକୃତ ଛୁରି ନାହିଁ । ସମୟସ୍ଥାନନ୍ତରର ସୂଚନା ପାଇଁ ପ୍ରାୟ ଅଧିକାଂଶ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ପାଶ୍ଚାତ୍‌ପଟ କଳା ପରଦାଦ୍ୱାରା ଆବୃତ । ମନୋରଞ୍ଜନଙ୍କ 'ବନହଂସୀ' ନାଟକରେ ସମୟସ୍ଥାନନ୍ତରର ସୂଚନା ଦେବାକୁ ଯାଇ ଅଚଳ କାନ୍ଥଘଣ୍ଟାଟିଏ ରଖି ଦିଆ-ଯାଇଛି, ଯାହାକି ସବୁବେଳେ କରେ ଆଉ୍ୱରର ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ । 'କାଠ ଘୋଡ଼ା' ନାଟକରେ ହାତରେ ପ୍ରକୃତ ବନ୍ଧୁକ ନ ଥାଇ କେବଳ ଅଭିନୟରେ ସ୍ୱାମୀ ସ୍ତ୍ରୀ ପରସ୍ପରକୁ ପ୍ରହାର କରିବା ପ୍ରଦର୍ଶିତ ହୋଇଛି । (ଅବଶ୍ୟ ଏ ଦୁଇଟି ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ ନୁହେଁ)

ଆବଶ୍ୟକତା ଅନୁଯାୟୀ ନାଟକରେ ପାତ୍ରପାତ୍ରୀଙ୍କୁ ଫ୍ରିଜ୍ (freeze) କରିଦେବା ମଧ୍ୟ ଆବସର୍ଡ ନାଟକର ଏକ ଲକ୍ଷଣ । ଅତୀତର ରୋମନ୍ଥନ ପାଇଁ କିମ୍ବା କୌଣସି ଚରିତ୍ରର ଆବଶ୍ୟକତାକୁ କିଛି ସମୟ ପାଇଁ ଏଡ଼ାଇ ଦେବାକୁ ହେଲେ ଚରିତ୍ରଙ୍କୁ ଫ୍ରିଜ କରିବାକୁ ପଡ଼େ । ଏହିପରି ବହୁ ପ୍ରକାର ଆଙ୍ଗିକ ପ୍ରୟୋଗ ଗତାନୁଗତିକ ନାଟକଠାରୁ ଏହାର ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିଥାଏ ।

ଉଦ୍ଭଟ ନାଟ୍ୟରୀତି ଗତାନୁଗତିକ ନାଟ୍ୟଧାରାର ବ୍ୟତିକ୍ରମ । ପାରମ୍ପରିକ ନାଟ୍ୟାଦର୍ଶରେ ଏହାର ବିସ୍ତୃତି ଅସମ୍ଭବ । ନାଟକ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଏଥିରେ କବିତାର ବ୍ୟଞ୍ଜନାଧର୍ମିତା ଓ ସାଙ୍କେତିକତା ବିଶେଷଭାବେ ପରିଲକ୍ଷିତ । ଏଥିରେ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଗତିଶୀଳତା ନାହିଁ । ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ବିଶେଷ ପରିସ୍ଥିତି ବା ଭାବଭଙ୍ଗୀର ରସଗ୍ରାହୀ ଚିତ୍ରର ସୃଷ୍ଟି-ଆଲୋଡ଼ନ ଏହି ଗତିଶୀଳତାର କାରଣ । ଏଥିରେ କିନ୍ତୁ ଅଛି ଏକ ଲୁକାୟିତ ଗତିଶୀଳତା ।

ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ ଐକ୍ୟନୀତିକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରେ । ସ୍ଥାନଗତ, ସମୟଗତ ଓ ଘଟଣାଗତ ଐକ୍ୟ ରକ୍ଷିତ ହୋଇ ପାରୁ ନ ଥିବାରୁ ଦର୍ଶକ ସହିତ ନାଟକର ସଂଯୋଗ କ୍ଷେତ୍ରରେ ବାଧା ଉପସ୍ଥିତ ହୁଏ । ଦର୍ଶକ ନିକଟରେ ଦୃଶ୍ୟ ପରମ୍ପରା ଓ ସଂଳାପ ମାଧ୍ୟମରେ ଯେଉଁ ବକ୍ତବ୍ୟ ଉପସ୍ଥାପିତ କରାଯାଏ, ତାହା ଆପାତତଃ ଅର୍ଥଶୂନ୍ୟ ମନେହୁଏ । ଏହି ଧରଣର ନାଟକରେ ବିଶେଷତଃ ସ୍ଥାନ ଓ କାଳର ଅସଙ୍ଗତି ଲକ୍ଷଣୀୟ । ଗୋଟିଏ ପରିବେଶରେ ଏକ ସମୟରେ ଦୁଇଟି ସ୍ଥାନରେ ଘଟୁଥିବା ଘଟଣାକୁ ଉପସ୍ଥାପିତ କରାଯାଇପାରେ । ବର୍ତ୍ତମାନ କାଳରେ ଅତୀତ ଓ ଭବିଷ୍ୟତ ଘଟଣାର ଅବତାରଣା ମଧ୍ୟ କରାଯାଇପାରେ । ଏକ ସ୍ଥାନରେ ଥିବା ବିଭିନ୍ନ ଚରିତ୍ର ବେଳେ ବେଳେ ଭିନ୍ନ ସମୟ, ସ୍ଥାନ ଓ ଘଟଣାର ସୂଚନା ଦେଇଥାନ୍ତି । ବାହ୍ୟ ପରିସ୍ଥିତିର ପରିବର୍ତ୍ତନ ନ ଘଟି ମଧ୍ୟ ନାଟ୍ୟ ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକ କେତେବେଳେ ଅତୀତକୁ ଫେରିଯାନ୍ତି ବା ଭବିଷ୍ୟତ ଆଡ଼କୁ ଆଗେଇ ଯାନ୍ତି । ତେଣୁ ଏହିପରି ଦୃଶ୍ୟ ବା ଘଟଣାଗୁଡ଼ିକ ହଠାତ୍ ଉଦ୍ଭଟ ମନେହେବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ନାଟକୀୟ ଦୃଶ୍ୟ ମନ ଭିତରେ ଆଲୋଡ଼ନ ବା ଗତିଶୀଳତା ସୃଷ୍ଟି କରି ନ ପାରିବା ଫଳରେ ଦର୍ଶକର ରସତୃଷ୍ଣା ପରିତୃପ୍ତ ହୋଇପାରେ ନାହିଁ । ଫଳରେ ନାଟକର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ସିଦ୍ଧାନ୍ତଲକ୍ଷ ଦର୍ଶକ ମନରେ ପ୍ରତିଫଳିତ ହେବାକୁ ଅସମର୍ଥ ହୁଏ । କିନ୍ତୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ଓ ଅସଙ୍ଗତ ଘଟଣାର ସୂତ୍ର ଧରି ଅଦୃଶ୍ୟ ଅବଚେତନ ଜଗତର ଅର୍ଥମୟ ସଙ୍ଗତିର ସ୍ୱରୂପ ଉପଲବ୍ଧ ହୋଇଥାଏ । ବହୁ ଅସଂଲଗ୍ନ ଭାବନାର ସମନ୍ୱୟରେ ଏକ ସଂଲଗ୍ନ ବା ସଙ୍ଗତ ଭାବବୋଧର ଜାଗରଣ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକର ବିଶେଷତ୍ୱ ।

ଆଙ୍ଗିକର ନୂତନତ୍ୱ ନାଟକ ବିବର୍ତ୍ତନର ବାହ୍ୟ ସୂଚକ ମାତ୍ର । କିନ୍ତୁ ନାଟକର ଯଥାର୍ଥ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଏହାର କଥାବସ୍ତୁର ନୂତନତ୍ୱ ଉପରେ ନିର୍ଭରଶୀଳ । ଗତାନୁଗତିକ ନାଟକର କଥାବସ୍ତୁ ଆଜିର ନାଟକରେ ଅନୁପସ୍ଥିତ । ସମୟକ୍ରମେ ଯେ କେବଳ ସମସ୍ୟାର

ପରିବର୍ତ୍ତନ ଘଟିଛି ତା ନୁହେଁ,ଜୀବନଧାରାର ମଧ୍ୟ ଏକ ବ୍ୟାପକ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଘଟିଛି । ଆଜିର ଜୀବନଧାରା ଖଣ୍ଡିତ, ଦ୍ୱିଧାବିଭକ୍ତ । ଋପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଜୀବନବୋଧକୁ ଆଉ ଗତାନୁଗତିକ ସାବଲୀଳ ଭଙ୍ଗୀରେ ଉପସ୍ଥାପନ କରିବା ସମ୍ଭବ ହେଉନାହିଁ । ଜୀବନର ଛନ୍ଦହୀନ ଗତିକୁ ପ୍ରକାଶ କରିବା ଲାଗି ସେହିପରି ଏକ ଆବେଗରହିତ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ନାଟ୍ୟଶୈଳୀର ଆବଶ୍ୟକତା ପଡ଼ିଛି । ଆଜିର ମଣିଷ ସମାଜ ଅବସାଦଗ୍ରସ୍ତ । ଏକ ବିଶ୍ୱବ୍ୟାପୀ ନୈରାଶ୍ୟବୋଧ ମଣିଷକୁ ଆଚ୍ଛନ୍ନ କରି ବସିଛି । ପ୍ରଚଳିତ ସମାଜବ୍ୟବସ୍ଥାରେ ସେ ପ୍ରତିମୁହୂର୍ତ୍ତରେ ନିଷ୍ପେଷିତ ହୋଇ-ଯାଉଛି । ଏକ ସୀମାହୀନ ନିଃସଙ୍ଗ ଅସହାୟତାର ସେ ହୋଇପଡ଼ିଛି ଶିକାର । ସମାଜ ଭିତରେ ରହି ମଧ୍ୟ ମଣିଷ ସମାଜଠାରୁ ନିଜକୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ମନେକରୁଛି । ସମାଜର ଶୋଭା-ଯାତ୍ରାରେ ନିଜକୁ ସାମିଲ କରିଦେବା ଲାଗି ତା ମନରେ ଆଗ୍ରହ ନାହିଁ । ଏକ ଅହେତୁକ ଭୟରେ ସେ ସନ୍ତ୍ରସ୍ତ । ଯେପରି ତାର ପାଦତଳର ମାଟି ତା ଠାରୁ ଗୁଡ଼ି ଗୁଡ଼ି ଯାଉଛି । ସେ ଯେପରି ଶୂନ୍ୟରେ ଝୁଲି ରହିଛି । ଜୀବନ ତା ନିକଟରେ ଅର୍ଥଶୂନ୍ୟ । ତାର କୌଣସି ଲକ୍ଷ୍ୟ ନାହିଁ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ନାହିଁ । ଯେପରି ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନ ଭାବରେ ସେ ଏକାକୀ ପଦଯାତ୍ରା କରି ଚାଲିଛି । ଅଥଚ ତାର ଲକ୍ଷ୍ୟସ୍ଥଳ ଅନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ । ଚାଲିବାକୁ ହେବ ବୋଲି ସେ ଚାଲିଛି, କିନ୍ତୁ ଚାଲିବା ଲାଗି ତାର ଆଦୌ ଇଚ୍ଛା ନାହିଁ କିମ୍ବା ଏହାଦ୍ୱାରା କୌଣସି ପ୍ରାପ୍ତିର ଆଶା ମଧ୍ୟ ନାହିଁ । ସେ ଯେପରି ସିସିଫସ୍ ପରି ବାରମ୍ବାର ଅସଫଳ ହେବ ବୋଲି ଭାବି ମଧ୍ୟ ତାର ହେତୁହୀନ କର୍ତ୍ତବ୍ୟକୁ ସମ୍ପାଦନ କରି ଚାଲିଛି । ସେ ଆଜି ନିଜ କେନ୍ଦ୍ରରୁ ବିଚ୍ୟୁତ, ନିଜ ନିକଟରେ ଅପରିଚିତ; ଆତ୍ମନିର୍ବାସନର ଯନ୍ତ୍ରଣାରେ ଜର୍ଜରିତ । ଏହି ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ଜୀବନ-ବୋଧ ଆଜି ସମଗ୍ର ବିଶ୍ୱର ମଣିଷ ସମାଜକୁ ସୀମାହୀନ ହତାଶା ଭିତରେ ଭସାଇ ଚାଲିଛି । ଆଜି ମଣିଷ ନିଜର କଥା ଓ କାର୍ଯ୍ୟ ଭିତରେ, କର୍ତ୍ତବ୍ୟବୋଧ ଓ ଆନ୍ତରିକତା ଭିତରେ ଘୋର ଅସଙ୍ଗତି ଲକ୍ଷ୍ୟ କରୁଛି । ତେଣୁ ସେ ନିଜେ ଆଜି ନିଜ ନିକଟରେ ଦୁର୍ବୋଧ୍ୟ, ଉଦ୍ଭଟ । ମଣିଷର ଉଦ୍ଭଟ ସ୍ଥିତିକୁ ବୁଝାଇବା ଲାଗି ନାଟକରେ ଏକ ଉଦ୍ଭଟରୀତିର ଆବଶ୍ୟକତା ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ । ବିଚ୍ଛିନ୍ନତା ହିଁ ଆଜି ମୂର୍ତ୍ତି କଳାକୁ ବିମୂର୍ତ୍ତି କରି ତୋଳିଛି । ବିମୂର୍ତ୍ତି ବା ଆବ୍‌ଷ୍ଟ୍ରାକ୍ଟ ନାଟ୍ୟରୀତି ଅନ୍ତର୍ଗତ ସ୍ଥିତିବାଦୀ, ଉଦ୍ଭଟ ଓ ଏପିକ୍ ନାଟ୍ୟରୀତିର ଏକମାତ୍ର ସଂଯୋଗ ସେତୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନତା । ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାର ଯଥାର୍ଥ ରୂପାୟନ ଲାଗି ନାଟ୍ୟ-ଯୋଜନା ତାର ସ୍ୱାଭାବିକ ପ୍ରବାହ ଗୁଡ଼ି ଖଣ୍ଡିତ ହୋଇ ପଡ଼ୁଛି । ମଣିଷ ତାର ସ୍ୱାଭାବିକ ବକ୍ତବ୍ୟ ହରାଇ ବସିଥିଲାବେଳେ ନାଟକ ସ୍ୱାଭାବିକ ବକ୍ତବ୍ୟ ପ୍ରକାଶ କରିବା ସମ୍ଭବ ହେବ କି ? ନାଟକର ବକ୍ତବ୍ୟରେ ବା ଆତ୍ମାରେ ଉଦ୍ଭଟତା ଆସିବା ଫଳରେ ନାଟକର ଅଙ୍ଗିକ ହୋଇପଡ଼ିଛି ଉଦ୍ଭଟ । ବାହ୍ୟ ଭାବରେ ଆଙ୍ଗିକ ହିଁ ନାଟକର ଆତ୍ମିକ ରୂପକୁ ସୂଚିତ କରେ ।

ସାମ୍ପ୍ରତିକ କାଳରେ ଯେ ଧାରାନୁବନ୍ଧ ନାଟକ ବା ଓ୍ୱେଲ୍‌ମେଡ଼ ପ୍ଲେ ଲେଖା ଯାଉନାହିଁ, ତା ନୁହେଁ । କିନ୍ତୁ ସେଥିରେ ଆଧୁନିକ ଯୁଗର କେତେକ ସାମାଜିକ ସମସ୍ୟାର ଚିତ୍ରଣ ମାତ୍ର କରାଯାଉଛି । ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ ଏହି ଧାରା ଠାରୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ । ଏ ଦୁଇଟି ନାଟ୍ୟଧାରା ମଧ୍ୟରେ କୌଣସି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ନାହିଁ । ସୁସଂବଦ୍ଧ ନାଟକରେ ଗୋଟିଏ

ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ କାହାଣୀର ଆରମ୍ଭ, ବିକାଶ ଓ ପରିଣତି ଥାଏ । ନାଟକୀୟ ଶୀର୍ଷ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଘଟଣାର ପ୍ରବାହ ଊର୍ଦ୍ଧ୍ୱଗାମୀମୂଳକ । ନାଟକୀୟ ଶୀର୍ଷ ପରେ ଦୁଇଟି ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱରତ ଶକ୍ତି ମଧ୍ୟରୁ ଗୋଟିଏ ଶକ୍ତିର ବଳିଷ୍ଠତା ପ୍ରମାଣିତ ହୁଏ ଏବଂ ନାଟକ ପରିଣତି ଦିଗରେ ଦ୍ରୁତ ଅଗ୍ରସର ହୁଏ । ନାଟକ ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟକୁ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତ କରିବା ଲାଗି ଲିଖିତ । ନାଟକୀୟ ଘଟଣାର ପାରମ୍ପର୍ଯ୍ୟ ଭିତରେ କାର୍ଯ୍ୟକାରଣର ସମ୍ପର୍କ ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଆରୋପିତ । ଚରିତ୍ର ମୁଖରେ ଦିଆଯାଇଥିବା ସଂଳାପର ଅର୍ଥ ଓ ସଙ୍ଗତି ନାଟକର ବିକାଶ ଦିଗରେ ବିଶେଷ ସାହାଯ୍ୟ କରେ । ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଯୁକ୍ତି ଓ ଶୃଙ୍ଖଳା ମଧ୍ୟ ଦେଇ ନାଟକର ଅଗ୍ରଗତି । କିନ୍ତୁ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ ପାଇଁ ଏ ଧାରାନୁବନ୍ଧ ନିୟମଗୁଡ଼ିକ ଅଚଳ । ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ ଯେପରି କେତେକ ଅର୍ଥଶୂନ୍ୟ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିର ଅସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ସମଷ୍ଟି ମାତ୍ର । ଏଥିରେ କୌଣସି ଘଟଣା ନାହିଁ କିମ୍ବା ଘଟଣାର ପରିଣତି ବା ସମାପ୍ତି ନାହିଁ । ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକ କୌଣସି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟକୁ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତ କରିବା ଲାଗି ଉପସ୍ଥାପିତ ହୁଅନ୍ତି ନାହିଁ । ଜୀବନର ମୂଲ୍ୟବୋଧ ପ୍ରତି ଆସ୍ଥାହୀନତା ଏ ନାଟକର ମୂଳବସ୍ତୁ । ତେଣୁ ସଂଳାପଗୁଡ଼ିକ ମନେ ହୁଅନ୍ତି ଅସଂଲଗ୍ନ, ବାହ୍ୟତଃ କୌଣସି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଅର୍ଥକୁ ବହନ କରିବା ଲାଗି ଅସମର୍ଥ । ଏହିପରି ଅସଂଗତ, ଅର୍ଥହୀନ ଅନାଟକ ଆଜି ଯେ ଗତାନୁଗତିକ ନାଟକକୁ ବହୁତ ପଛରେ ପକାଇ ଅଗ୍ରସର ହୋଇପାରିଛି ଏବଂ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ଶ୍ରଦ୍ଧା ଲାଭ କରିପାରିଛି, ତାହା ହିଁ ବିସ୍ମୟର କଥା । ତାର ଏକମାତ୍ର କାରଣ, ଏହି ଅର୍ଥଶୂନ୍ୟତା ଆଧୁନିକ ସାହିତ୍ୟର ପ୍ରଧାନ ଉପଜୀବ୍ୟ ଭାବରେ ଗୃହୀତ ହୋଇଗଲାଣି । ଦୁଇଟି ମହାଯୁଦ୍ଧର ବିଷମୟ ପରିଣତି ଆଜି ସମଗ୍ର ପୃଥିବୀର ସ୍ୱପ୍ନ ଓ ଆବେଗକୁ ଧୂଳିସାତ୍ କରିଦେଇଛି । ମାନବିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧ ଧ୍ୱସ୍ତବିଧ୍ୱସ୍ତ । ମଣିଷ ଆଜି ବଞ୍ଚିବାର ଅର୍ଥକୁ ହରାଇ ବସିଛି । ସେ ଯେପରି ବିନା କାରଣରେ ବଞ୍ଚିବାକୁ ହେବ ବୋଲି ହିଁ ବଞ୍ଚିଛି । ଏପରି ଅର୍ଥଶୂନ୍ୟ ଓ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ଜୀବନବୋଧ ଆଜିର ଗଳ୍ପ, ଉପନ୍ୟାସ, କବିତା, ନାଟକ ଆଦି ସର୍ଜନଶୀଳ ସାହିତ୍ୟର ଉପଜୀବ୍ୟ ହୋଇ ଉଠିବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ସାହିତ୍ୟର ଏକ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ବିଭାଗ ନାଟକରେ ଏହା ବିଶେଷ ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ବିସ୍ତାର କରିପାରିଛି । ଅର୍ଥବାନ ଶବ୍ଦ ଦ୍ୱାରା ଅର୍ଥହୀନ ଜୀବନକୁ ବୁଝାଇବା ଅସମ୍ଭବ । ତେଣୁ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକର ଉପସ୍ଥାପ୍ୟ ଉଦ୍ଭଟ ଜୀବନବୋଧ ଆଜି ଅର୍ଥହୀନ ଭାଷା ଓ ପ୍ରକାଶ ମାଧ୍ୟମକୁ ଡାକି ଆଣିଛି । ଆଜିର ସୀମାହୀନ ଯୁଗଯନ୍ତ୍ରଣାକୁ ପ୍ରକାଶ କରିବା ଲାଗି ପୁରାତନ ଭାଷା ଅକ୍ଷମ । ତେଣୁ ବାସ୍ତବଧର୍ମୀ ନାଟକର ସାବଳୀଳ ସଂଳାପ ଓ ପ୍ରକାଶଭଙ୍ଗୀ ଦର୍ଶକଙ୍କୁ ଆଉ ପୂର୍ବପରି ଅନୁପ୍ରାଣିତ କରି ପାରୁ ନାହିଁ । ସାମ୍ପ୍ରତିକ ଉଦ୍ଭଟ ପୃଥିବୀର ଯଥାର୍ଥ ବାର୍ତ୍ତା ବହନ କରି ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ନିକଟରେ ସବୁଠାରୁ ବେଶୀ ସତ୍ୟ ଓ ବାସ୍ତବ ପ୍ରତିପନ୍ନ ହୋଇଛି ।

ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ ଅନାଟକ ହୋଇଥିବାରୁ କୌଣସି ଜୀବନତତ୍ତ୍ୱ ପ୍ରଖ୍ୟାପନରେ ଅସମର୍ଥ—ଏପରି କହିବା ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତ ନୁହେଁ । ତା ହୋଇଥିଲେ ଏହା ଆଜିର ଦର୍ଶକଙ୍କୁ କୌଣସି ପ୍ରକାରେ ଆକୃଷ୍ଟ କରିପାରି ନ ଥାନ୍ତା । ଏହି ନାଟ୍ୟରୀତି ପ୍ରକାଶିତ ସମସ୍ତ ଅର୍ଥ–

ଶୂନ୍ୟତା ଭିତରେ ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଅର୍ଥର ଅନ୍ୱେଷଣ କରିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଆଜିର ସୀମାହୀନ ନିଃସଙ୍ଗତା ଓ ହତାଶାବୋଧକୁ ଆମେ ଭାଷାରେ ପ୍ରକାଶ କରିବା ଲାଗି ଅସମର୍ଥ ହୋଇ ତାକୁ ଭାଷାହୀନତା ଭିତରେ ପ୍ରକାଶ କରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଛୁ । ଜୀବନର ଉଦ୍ଭଟତାକୁ କେବଳ ଅନୁଭବ କରିହେବ, କିନ୍ତୁ ପ୍ରକାଶ କରି ହେବନାହିଁ । ଆଜିର ଦର୍ଶକ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକର ଅର୍ଥଶୂନ୍ୟତା ଭିତରେ ନିଜକୁ ହଜାଇ ଦେଇ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସୂକ୍ଷ୍ମ ଅର୍ଥକୁ ହୃଦୟ ଦେଇ ଉପଲବ୍ଧି କରୁଛି ମାତ୍ର । ଗତିଶୀଳତା ବିରୁଦ୍ଧରେ ପ୍ରତିକ୍ରିୟାଶୀଳ ଏହି ନାଟକ-ଗୁଡ଼ିକରେ ଏକ ଆପାତ ଗତିର ପ୍ରାଣବନ୍ତ ସ୍ୱତଃ ଅନୁଭୂତ । ସମସ୍ତ ଆଶାହୀନତା ଭିତରେ ଆଶାର ସଂଚାର, ସମସ୍ତ ଅର୍ଥଶୂନ୍ୟତା ଭିତରେ ଅର୍ଥବୋଧ ସୃଷ୍ଟି, ସମସ୍ତ ଅବାସ୍ତବତା ଭିତରେ ବାସ୍ତବତାର ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକର ସବୁଠାରୁ ବଡ଼ କୃତିତ୍ୱ । ଆଜିର ପରିବର୍ତ୍ତନଶୀଳ ଜଗତ ସହିତ ତାଳ ଦେଇ ସାହିତ୍ୟ ପରିବର୍ତ୍ତନଶୀଳ । ଜଗତକୁ ନୂତନ ଭାବରେ ଅନୁଧ୍ୟାନ କରିବାର ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ ଆଜି ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଭିନ୍ନ । ଗଭୀର ନିରାଶା ଭିତରୁ ଆଶାର ସଙ୍କେତ ଦେବା ଆଧୁନିକ ସାହିତ୍ୟର ଧର୍ମ । ତେଣୁ ଆବ୍‌ସର୍ଡ଼ ନାଟକ ଆଜି ଯଥାର୍ଥରେ ଅନ୍‌ମିନିଂ ବା ଅର୍ଥହୀନତା ଭିତରେ ମିନିଂ ବା ଅର୍ଥର ସନ୍ଧାନ ଦେଇ ପାରିଛି । ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ଏଠାରେ Richard N. Coe ଙ୍କର 'The Meaning of Unmeaning'ପ୍ରବନ୍ଧରୁ ଆବସର୍ଡ଼ ସମ୍ପର୍କିତ ଧାରଣାଟିକୁ ଉପସ୍ଥାପିତ କରାଯାଇ-ପାରେ । "The Absurd is not the meaningless. The Absurd is a positive assertion, impossible to formulate in any terms beside its own,but nonetheless significant; it is the meaning of unmeaning, it is the starting point of a new perception of world."

ନାଟ୍ୟକାର ଭାବରେ ସାର୍ତ୍ତ୍ରେ, କାମ୍ୟୁ, ମାରସେଲ୍ ଆଦି ସ୍ଥିତିବାଦୀ ଦାର୍ଶନିକ-ମାନଙ୍କର ଅଭ୍ୟୁଦୟ କାଳରେ ବେକେଟ୍, ଇୟୋନେସ୍କୋ, ଆଦାମୋଭ, ଜିନେଟ୍ ଆଦି ଉଦ୍ଭଟବାଦୀ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କର ନାଟ୍ୟସୃଷ୍ଟି ବିଶ୍ୱଜଗତରେ ଶୃଙ୍ଖଳା ସୃଷ୍ଟି କରିଥିଲା । ଯୁଦ୍ଧୋତ୍ତର ୟୁରୋପରେ ବିଶେଷତଃ ଫ୍ରାନ୍‌ସରେ ଯେଉଁ ଗଭୀର ବୌଦ୍ଧିକ ଆନ୍ଦୋଳନ ସୃଷ୍ଟି ହେଲା, ତାହା ନାଟକ ମାଧ୍ୟମରେ କ୍ରମେ ବିଶ୍ୱବିସ୍ତୃତ ହୋଇପଡ଼ିଲା । ସ୍ଥିତିବାଦୀ ଓ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକର ଜନ୍ମକାଳର ପରିବେଶ ପ୍ରତି ଅନୁଧ୍ୟାନ କଲେ ଏ ଦୁଇଟି ଶ୍ରେଣୀର ନାଟକରେ ବିଚ୍ଛିନ୍ନତା-ଅବବୋଧର ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । ପରିବେଷଣ ଶୈଳୀ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ପାର୍ଥକ୍ୟ ଥିଲେ ମଧ୍ୟ ବକ୍ତବ୍ୟ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଉଭୟ ନାଟ୍ୟଗୋଷ୍ଠୀ କେତେକ ପରିମାଣରେ ସମଧର୍ମୀ । ଅସ୍ତିତ୍ୱବାଦୀ ନାଟକ ଓ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକର ଭେଦରେଖା ସୂଚିତ କରିବାକୁ ଯାଇ ଶ୍ରୀ ଶରତ କୁମାର ମହାନ୍ତି 'ଅସ୍ତିତ୍ୱବାଦର ମର୍ମକଥା'ରେ ଲେଖିଛନ୍ତି -- "ଏହି ସବୁ ଅସ୍ତିତ୍ୱବାଦୀ ନାଟକଠାରୁ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ କେଉଁ ଗୁଣରେ ଭିନ୍ନ ? ଏହି ପ୍ରଶ୍ନଟି ପ୍ରତି ଧ୍ୟାନ ନ ଦେଲେ ଅସ୍ତିତ୍ୱବାଦ ସହିତ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକର ନିବିଡ଼ ସଂପର୍କ ଓ ତାହାର

ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟକୁ ବୁଝାଇ ହେବନାହିଁ । ମାର୍ଟିନ୍ ଏସ୍‌ଲିନ୍ ତାଙ୍କର ସୁବିଦିତ 'The Theatre of the Absurd' ଗ୍ରନ୍ଥରେ ଉକ୍ତ ପ୍ରଶ୍ନଟି ଉତ୍ଥାପନ କରି ତାହାର ଉପାଦେୟତା ବିଶ୍ଳେଷଣ କରିଛନ୍ତି । ସେ କହନ୍ତି, ସାର୍ତ୍ରେ ଓ କାମ୍ୟୁ ଜୀବନରେ ଅଣ-ବିଗ୍ରହର ପ୍ରାଧାନ୍ୟକୁ ସ୍ୱଚ୍ଛ, ସାବଲୀଳ ଯୁକ୍ତି ବଳରେ ପ୍ରତିପାଦିତ କରିବାକୁ ଗ୍ରହିଛନ୍ତି । କେବଳ ଦର୍ଶନରେ ନୁହେଁ, ସେମାନଙ୍କର ନାଟକରେ ମଧ୍ୟ ଏହିପରି ଘଟିଛି । ଏସେନ୍‌ସିଆଲ ମଣିଷର ସ୍ୱାଧୀନତା, ଦାୟିତ୍ୱ ଓ ଉଦ୍‌ବେଗ ଆଦି ବିଷୟକୁ ଉଭୟେ ନିଖୁଣ ଚରିତ୍ରଙ୍କ ମାଧ୍ୟମରେ ଫୁଟାଇବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଛନ୍ତି । ଗୋଟିଏ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଜୀବନ ଦର୍ଶନର ପ୍ରବକ୍ତା ଭାବେ ସେମାନଙ୍କର ବଳିଷ୍ଠ ଯୁକ୍ତି ଓ ତୀକ୍ଷ୍ଣ ସଂଳାପ ବାରି ହୋଇପଡ଼େ । ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ ଓରେଷ୍ଟିନ୍ ଓ କାଲିଗୁଲା ଗୋଟିଏ ଦୃଢ଼ ଜୀବନ ଦର୍ଶନରେ ଅଟଳ ରହୁଥିବାର ଆମେ ଦେଖୁ । ତେଣୁ ସେମାନଙ୍କୁ ଏସେନ୍‌ସିଆଲ କୁହାଯିବ କିପରି ? ସେମାନଙ୍କ ଅନ୍ତଃପିଣ୍ଡ ଉଦ୍ଭଟତା ବା ଅଣବିଗ୍ରହକୁ ନେଇ ଗଢ଼ା ବୋଲି କହିବା ଯଥାର୍ଥ ମନେ ହୁଏ । ଅସ୍ତିତ୍ୱବାଦୀ ନାଟକଠାରୁ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକର ପାର୍ଥକ୍ୟ ସୂଚେଇ ଏସ୍‌ଲିନ୍ ଲେଖିଛନ୍ତି, ମଣିଷର 'ଉଦ୍ଭଟ ଦଶା ସଂପର୍କରେ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଯୁକ୍ତିତର୍କ ପରିହାର କରିଛନ୍ତି; ସେମାନେ କେବଳ ତାର ଦଶାକୁ ଉପସ୍ଥାପିତ କରନ୍ତି ।' ସାର୍ତ୍ରେ ଓ କାମ୍ୟୁଙ୍କ ନାଟକରେ ଚରିତ୍ରମାନ ସତେ କି ଉଦ୍ଭଟତାର ପ୍ରମାଣ ବାଢ଼ିବାକୁ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚକୁ ଓହ୍ଲାଇ ଆଆନ୍ତି । କଥାଟା ଅତିରଞ୍ଜିତ ହୋଇପାରେ, କିନ୍ତୁ ଏଥିରେ ସତ୍ୟ ଅଛି । ତେବେ ସାର୍ତ୍ରେ ଓ କାମ୍ୟୁ ସାହିତ୍ୟରେ ଉଦ୍ଭଟତା ସୃଷ୍ଟି କରିନାହାନ୍ତି କହିବା ସେମାନଙ୍କ ପ୍ରତି ଅନ୍ୟାୟ ହେବ । ସାର୍ତ୍ରେଙ୍କର 'ନସିଆ' ବା କାମ୍ୟୁଙ୍କର 'ଆଉଟ୍ ସାଇଡ଼ର' ଉପ-ନ୍ୟାସରେ ଉଦ୍ଭଟତାର କଳାତ୍ମକ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ଘଟିନୋଟିରି । ମଣିଷ ଜୀବନର ଉଦ୍ଭଟତା ଅସ୍ତିତ୍ୱବାଦୀ ନାଟକ ଓ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ ଉଭୟର ସାଧାରଣ କଥାବସ୍ତୁ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଦୁହିଁଙ୍କର ଆଙ୍ଗିକରେ ଅନେକ ଭିନ୍ନତା ରହିଛି । ପୁରାତନ ନାଟକର ଫର୍ମକୁ ସାର୍ତ୍ରେ ବା କାମ୍ୟୁ ଗୁଡ଼ି ପାରିନାହାନ୍ତି । ସୂକ୍ଷ୍ମ ଚରିତ୍ରଚିତ୍ରଣ, ବଳିଷ୍ଠ ସଂଳାପ, ପରିଚ୍ଛନ୍ନ ଥିମ୍ ପରି ନାଟକର ଉତ୍ତମ ଲକ୍ଷଣଗୁଡ଼ିକ ପ୍ରତି ଅସ୍ତିତ୍ୱବାଦୀ ନାଟ୍ୟକାର ଧ୍ୟାନ ଦେଇଥାଏ । ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକର କିନ୍ତୁ ପ୍ଲଟ୍ ନ ଥାଏ, କାହାଣୀ ନ ଥାଏ, ଚରିତ୍ରମାନଙ୍କର ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ରୂପରେଖ ବା ଗୋଟିଏ ଶୀର୍ଷବିନ୍ଦୁ ଆଡ଼କୁ ଅଗ୍ରଗତି ନ ଥାଏ, ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ ଘଟଣାଭିତ୍ତିକ ନୁହେ । ମଣିଷର ସୀମାନ୍ତ ପରିସ୍ଥିତିକୁ ପ୍ରକାଶ କରିବା ଏହାର ଲକ୍ଷ୍ୟ ।

ନିଃସଙ୍ଗ ଅସହାୟ ଜୀବନବୋଧ, ସୀମାହୀନ ହତାଶାକୁ ପ୍ରକାଶ କରିବା ଫଳରେ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ ଏକ ନୈରାଶ୍ୟବାଦୀ ନାଟକ ଭାବରେ ପରିଚିତ ହୋଇଯାଇଛି । କିନ୍ତୁ ଏହାର ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତତା ବିଗ୍ଭର କରିବାକୁ ହେବ । ସାହିତ୍ୟ ମଣିଷ ମନରେ ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷରେ ହେଉ ବା ପରୋକ୍ଷରେ ହେଉ ଆଶାବାଦ ହିଁ ସଂଗ୍ଭର କରେ । ରସାନନ୍ଦ ସୃଷ୍ଟି କରିବା ସାହିତ୍ୟର ମୂଳ ଲକ୍ଷ୍ୟ । ଏହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ସାହିତ୍ୟ କ୍ଷେତ୍ରରେ ନାଟକର ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଭୂମିକା ରହିଛି । ଯଦି କୌଣସି ନାଟକ ଆଶା ଓ ଆନନ୍ଦଠାରୁ ଦୂରବର୍ତ୍ତୀ ହୁଏ ତାହା

ସାହିତ୍ୟ ରୂପେ ଗତିଶୀଳତା ଲାଭ କରି ପାରିବ କି ? କିନ୍ତୁ ପ୍ରକୃତ ପକ୍ଷରେ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକରେ ଆଶା ଓ ଆନନ୍ଦର ଅନୁପ୍ରେରଣା ପରୋକ୍ଷ ଭାବରେ ରହିଛି । ନୈରାଶ୍ୟର ପାଶ୍ଚାତ୍ପଟରେ ଥିବା ଆଶାବୋଧକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରି ହେବନାହିଁ । ନୈରାଶ୍ୟ-ଅନ୍ଧକାରର ଉପସ୍ଥାପନ ବିନା ଆଶା-ଆଲୋକର ସନ୍ଧାନ ମିଳିବା କଷ୍ଟକର । ଏ ଉପଲବ୍ଧି ଏକ ସହଜାତ ଉପଲବ୍ଧି । ତେଣୁ ସାଧାରଣ ଦର୍ଶକ ସ୍ୱତଃ ନାଟ୍ୟରସର ଉଦ୍‌ବୋଧନ ଭିତର ଦେଇ ତା ମନର ନିଭୃତ କୋଣରୁ ଏକ ଲୁକ୍‌କାୟିତ ଆଶାର ସନ୍ଧାନ ପାଏ । ମଣିଷ ଗୋଟିଏ ବିରାଟ ଅର୍ଥହୀନ ଜଗତରେ ଏକାକୀ ପଥିକ । ତାକୁ ବହୁ ପ୍ରତିବନ୍ଧକ ଅତିକ୍ରମ କରି ପଥର ସନ୍ଧାନ କରିବାକୁ ହୁଏ । ବହୁ ଜଟିଳ ରହସ୍ୟର ସମାଧାନ କରିବାକୁ ପଡ଼େ । ମଣିଷର ବିଚ୍ଛିନ୍ନତା ମୁକ୍ତିର ଅନ୍ୟରୂପ । ଏଇ ବିଚ୍ଛିନ୍ନତା ଭିତରେ ମୁକ୍ତିର ପ୍ରୟାସ ଉପଲବ୍ଧ । ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକରେ ସହଜ ସମାଧାନର ପନ୍ଥା ଅନ୍ୱେଷଣ କରିବା ବୃଥା । ସମାଧାନର ଆଭାସ ବହୁ ଜଟିଳତା ଭିତରୁ ହିଁ ମିଳିଥାଏ । ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ ଯଥାର୍ଥରେ ଦର୍ଶକକୁ ହତାଶାର ଅଶ୍ରୁରେ ଜର୍ଜରିତ ନ କରାଇ ମୁକ୍ତିର ହାସ୍ୟରେ ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ କରିଥାଏ । ଅଶ୍ରୁ ଭିତରେ ହାସ୍ୟକୁ ଚିହ୍ନିବାର ଅପୂର୍ବ କ୍ଷମତା ଆଧୁନିକ ରସଗ୍ରାହୀ ଦର୍ଶକର ଅଛି । ଦ୍ୱିତୀୟତଃ, ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ ହେଉଛି ଆଧୁନିକ କାଳର ଟ୍ରାଜେଡ଼ି । ପାରମ୍ପରିକ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ନାଟକର ନିୟମ ପାଳିତ ନ ହେଉଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଏଥିରେ ପ୍ରକାଶିତ ମଣିଷର ବିପନ୍ନ ଅସହାୟ ରୂପଟି ଅତି ପ୍ରଭାବଶାଳୀ । ପାରମ୍ପରିକ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଦୁଃଖର ଟ୍ରାଜେଡ଼ି । କିନ୍ତୁ ଆଧୁନିକ କାଳର ଉଦ୍‌ଭଟ-ନାଟ୍ୟ-ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଯନ୍ତ୍ରଣାର ଟ୍ରାଜେଡ଼ି । ଆଧୁନିକ ଜୀବନର ଜୀବନ୍ତ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଉପସ୍ଥାପନରେ ଏହା ଯଥାର୍ଥ ଟ୍ରାଜିକ୍ ରସର ସଞ୍ଚାର କରିପାରେ । ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ବେଦନାଲବ୍ଧ ଆନନ୍ଦବୋଧ ଏବଂ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟ୍ୟଦର୍ଶନର ଆନନ୍ଦବୋଧ ମଧ୍ୟରେ ପାର୍ଥକ୍ୟ ନାହିଁ । ସେହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଆଧୁନିକ ଦର୍ଶକ ଏଥିପ୍ରତି ଆକୃଷ୍ଟ ହେବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକର ବିକାଶ ମୂଳରେ ଏହି କାରଣଟି ବିଦ୍ୟମାନ ।

ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକର ବକ୍ତବ୍ୟ ଓ ଆଙ୍ଗିକର ବିଗ୍ରହ ପାରମ୍ପରିକ ନାଟ୍ୟାଦର୍ଶର ମାନଦଣ୍ଡରେ ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । ଏଥିପାଇଁ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ବିଗ୍ରହବୋଧ ଆବଶ୍ୟକ । କାରଣ ଏ ନାଟକ ବାହ୍ୟତଃ ବାସ୍ତବତା ବର୍ଜିତ । କିନ୍ତୁ ଆଜିର ବାସ୍ତବ ସ୍ଥିତି କୁହେଳିକାପୂର୍ଣ୍ଣ । ବାସ୍ତବତାର ନିରୀକ୍ଷଣ କଲାବେଳେ ଆମେ ହଠାତ୍ ଏକ ଉଦ୍ଭଟ ସ୍ଥିତିର ସମ୍ମୁଖୀନ ହେଉଛୁ । ସେହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ ଆଜିର ବାସ୍ତବତାବୋଧର ଯଥାର୍ଥ ରୂପଦାନ କରି ପାରିଛି ବୋଲି କହିବାକୁ ହେବ । ଉଦ୍ଭଟତା ଭିତରୁ ହିଁ ବାସ୍ତବତାର ସ୍ଥିତିକୁ ଆବିଷ୍କାର କରିବାକୁ ପଡ଼ିବ ।

ଯୁକ୍ତି କରାଯାଇପାରେ ଯେ ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧର ପ୍ରଭାବରେ ମଣିଷର ଆଧୁନିକ ପୃଥିବୀ ପ୍ରତି ମୋହ ତୁଟିଯାଇଛି । ତାର ଆନନ୍ଦ ଓ ବିଶ୍ୱାସ ଚିରକାଳ ଲାଗି ଅନ୍ତର୍ହିତ । କିନ୍ତୁ ଏପରି ପରିସ୍ଥିତିର ଉଦ୍ଭବ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଯୁଦ୍ଧ-ବିଧ୍ୱସ୍ତ ଅଞ୍ଚଳ ପାଇଁ ସତ୍ୟ ହୋଇପାରେ, ସମଗ୍ର

ପୃଥିବୀ କ୍ଷେତ୍ରରେ ସତ୍ୟ ହେବ କପରି ? ଯେଉଁ ଅଞ୍ଚଳରେ ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧର ପ୍ରଭାବ ନାହିଁ, ସେଠାରୁ ପାରମ୍ପରିକ ବିଶ୍ୱାସ ଅନ୍ତର୍ହିତ ହେବା ଅସମ୍ଭବ । ଭାରତଭଳି ଅନେକ ଦେଶରେ ଏବେ ମଧ୍ୟ ଅନେକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ପାରମ୍ପରିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧ ଅକ୍ଷୁଣ୍ଣ ଥିବାର ଉପଲବ୍ଧି କରାଯାଏ । କିନ୍ତୁ ଭାରତର କେଉଁ ରାଜ୍ୟରେ ବା କେଉଁ ଭାଷାରେ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକର ପ୍ରସାର ଘଟିନାହିଁ ? ଏହାର କାରଣ ସ୍ୱରୂପ କୁହାଯାଇ ପାରେ ଯେ, ସାହିତ୍ୟର ଏକ ବିଶେଷ ଅଙ୍ଗ ଭାବରେ ନାଟକ ମଧ୍ୟ ନୂତନତ୍ୱ ଖୋଜେ, ଆଧୁନିକ ଯୁଗରୁଚି ସହିତ ପାଦ ମିଳାଇବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରେ । ବିଶ୍ୱଚେତନାକୁ ଗ୍ରହଣ କରିବାକୁ ଯାଇ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟର ନବ ନବ ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷାକୁ ଅଙ୍ଗୀଭୂତ କରେ ।

ଉଦ୍ଭଟ ନାଟ୍ୟକଳା ପାରମ୍ପରିକତା ବିରୁଦ୍ଧରେ ଏକ ପ୍ରଚଣ୍ଡ ବିଦ୍ରୋହ । ଆରିଷ୍ଟୋଟଲଙ୍କ ସମୟରୁ ପ୍ରଚଳିତ ନାଟ୍ୟାଦର୍ଶ ଉପରେ ନିର୍ଭରଶୀଳ ନାଟ୍ୟଧାରା କ୍ରମଶଃ ବେଶୀ ବାସ୍ତବାଭିମୁଖୀ । ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ବୈଜ୍ଞାନିକ ଯୁକ୍ତିବାଦର ପ୍ରଭାବ ପ୍ରଥମେ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଜଗତରେ ବିଶେଷ ଭାବେ ଅନୁଭୂତ ହୋଇଛି । ଫଳରେ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ବାସ୍ତବବାଦ ଜନ୍ମଲାଭ କରିଛି । ଇତିହାସର ଘୂର୍ଣ୍ଣିନରେ ବାସ୍ତବବାଦ ଶେଷରେ ଅନୁକୃତିବାଦ ବା ନାଚୁରାଲିଜମରେ ସୀମାବଦ୍ଧ ହେବାକୁ ଲାଗିଲା । ଅନୁକୃତିବାଦ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଜଗତର ନାଟ୍ୟଚିନ୍ତା ଓ ନାଟ୍ୟଶିଳ୍ପକୁ ଏପରି ଭାବରେ ସଙ୍କୁଚିତ କରିଦେବାକୁ ବସିଲା ଯେ, ନାଟ୍ୟକାରର ସ୍ୱାଧୀନତା ବିପନ୍ନ ହୋଇ ପଡ଼ିଲା । ବିଖ୍ୟାତ ନାଟ୍ୟକାର ଷ୍ଟ୍ରିନ୍‌ବର୍ଗ ପ୍ରଥମେ ଏହା ବିରୁଦ୍ଧରେ ସ୍ୱର ଉତ୍ତୋଳନ କରିଥିଲେ । ତାଙ୍କର ମତ ଥିଲା— ବାସ୍ତବବାଦ ନାମରେ ଅନୁକୃତିବାଦ ଜୀବନକୁ ଖଣ୍ଡିତ ଓ ସୀମାବଦ୍ଧ କରିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ତାର କଳ୍ପନାକୁ ବାଧା କରେ । ଜୀବନର ଅବିକଳ ରୂପକୁ ଉପସ୍ଥାପନ କରିବା ଶିଳ୍ପର ଧର୍ମ ନୁହେଁ, ଜୀବନର ସମ୍ଭାବନାକୁ ରୂପ ଦେବା ହିଁ ଯଥାର୍ଥରେ ଶିଳ୍ପର ଧର୍ମ । ମନୁଷ୍ୟର ସ୍ୱପ୍ନ ଓ କଳ୍ପନା ହିଁ ଶିଳ୍ପ-ସତ୍ୟ । ସମ୍ଭାବନା ଓ କଳ୍ପନା ନାଟକରେ ରୂପାୟିତ ହେବା ଉଚିତ । ଇଟାଲୀୟ ନାଟ୍ୟକାର ଲୁଇଜି ପିରାନ୍ଦେଲୋ ଓ ରୁଷିଆର ନାଟ୍ୟକାର ଚେକଭ ଶିଳ୍ପ-ସ୍ୱାଧୀନତା ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଆରୋପ କରି ବାସ୍ତବର ଅନୁକୃତିକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରିଥିଲେ । ଫଳରେ କ୍ରମଶଃ କଳ୍ପନାର ସ୍ୱାଧୀନତା ଲେଖକମାନଙ୍କୁ ଅଧିକ ଭାବେ ସୃଜନଶୀଳ କରିବାକୁ ଲାଗିଲା । ବୈଜ୍ଞାନିକ ଯୁକ୍ତିବାଦ ଉପରୁ ଗୁରୁତ୍ୱ ହ୍ରାସ ପାଇଲା । ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ନୂତନ ପ୍ରକାଶ ଭଙ୍ଗୀର ସନ୍ଧାନରେ ଅଗ୍ରସର ହେଲେ । ବିଜ୍ଞାନ ଓ ଯୁକ୍ତିବାଦକୁ ଆଧୁନିକ ସଭ୍ୟତାର ନିୟନ୍ତ୍ରକ ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରିନେବା ଫଳରେ ସାହିତ୍ୟ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏହାର ବ୍ୟାପକ ପ୍ରଭାବକୁ ଏଡ଼ାଇ ଦିଆଯାଇ ପାରି ନାହିଁ । ଫଳରେ ଚିନ୍ତା-କଳ୍ପନାର ରାଜ୍ୟ ସଙ୍କୁଚିତ ହୋଇ ପଡ଼ିଛି । ଚିନ୍ତାକୁ ମୁକ୍ତ କରିବା ଲାଗି ଆବସର୍ଡ ନାଟ୍ୟ-ଧାରାର ପ୍ରବର୍ତ୍ତକ ଇଉଜିନ୍ ଇଓ୍ୱୋନେସ୍କୋ ଓ ସାମୁଏଲ୍ ବେକେଟ୍ ବିଶେଷ ଉଦ୍ୟମ କରିଛନ୍ତି । ସେମାନେ ନାଟକରେ ବାସ୍ତବ ଚିତ୍ର ନ ଦେଇ ଆବଷ୍ଟ୍ରାକ୍ଟ୍ ଚିତ୍ର ଦେବାକୁ ପସନ୍ଦ କରିଛନ୍ତି । ପାରମ୍ପରିକ ନାଟ୍ୟଧାରାର ବୈପ୍ଳବିକ ପରିବର୍ତ୍ତନରେ ଇଓ୍ୱୋନେସ୍କୋ

ଯେଉଁ ନୂତନ ନାଟ୍ୟଧାରାର ଉପସ୍ଥାପନ କଲେ, ତାହା ପ୍ରଥମେ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଜଗତରେ ଗଭୀର ଆଲୋଡ଼ନ ସୃଷ୍ଟି କରିଥିଲା । ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଶେଷ ଭାଗ ଏବଂ ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ପ୍ରଥମ ଭାଗରୁ ଆରମ୍ଭ କରି ବର୍ଣ୍ଣାନୁକରଣର ଯୁକ୍ତିବାଦୀ ଶିଳ୍ପଧାରଣା ବିରୁଦ୍ଧରେ ଯେଉଁ ତୀବ୍ର ସ୍ୱର ଉତ୍ତୋଳିତ ହୋଇଥିଲା, ତାର ସ୍ପଷ୍ଟ ଭାବମୂର୍ତ୍ତି ପ୍ରକଟିତ ହେଲା ଇୟୋନେସ୍କୋ ପ୍ରବର୍ତ୍ତିତ ନାଟ୍ୟଧାରାରେ । ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ ଯୁକ୍ତିବାଦ ବିରୋଧୀ ସାହିତ୍ୟିକ ମତବାଦ ସର୍‌ରିୟଲିଜମ୍, ଏକ୍‌ସପ୍ରେସନିଜମ୍, ଡାଡ଼ାଇଜମ୍, ସିମ୍ବଲିଜମ୍, କ୍ୟୁବିଜିମ, ଫ୍ୟୁଚରିଜମ୍ ଆଦିର ପ୍ରବର୍ତ୍ତନ ଘଟିଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଏଗୁଡିକ ନାଟ୍ୟଧାରାକୁ ବିଶେଷ ଭାବେ ପ୍ରଭାବିତ କରିପାରି ନାହିଁ । କାରଣ ନାଟ୍ୟଧାରାର ବିବର୍ତ୍ତନ ଲୋକରୁଚି ସହିତ ସମ୍ପର୍କାନ୍ୱିତ । ନୂତନ ପରୀକ୍ଷାକୁ ସାଧାରଣ ଦର୍ଶକ ହଠାତ୍ ଗ୍ରହଣକରି ନ ପାରିବା ଫଳରେ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଗୁଡ଼ିକ ଏହି ଧରଣର ନାଟକ ଅଭିନୟ କରିବାକୁ ସାହସୀ ହୋଇନାହାନ୍ତି । ଇୟୋନେସ୍କୋଙ୍କର ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ କେତେଦିନ ଧରି ଶୂନ୍ୟ ପ୍ରେକ୍ଷାଳୟରେ ମଧ୍ୟ ଅଭିନୀତ ହୋଇଛି । କିନ୍ତୁ ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ଫ୍ରାନ୍‌ସର ଦର୍ଶକସମାଜ ଉପରେ ଏହା ଅଭୂତପୂର୍ବ ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରିବସିଛି ।

ଇୟୋନେସ୍କୋ ପ୍ରବର୍ତ୍ତିତ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟ୍ୟରୀତି ଓ ବ୍ରେଶ୍‌ଟ ପ୍ରବର୍ତ୍ତିତ ଏପିକ୍ ନାଟ୍ୟରୀତି ଉଭୟକୁ ଆବଷ୍ଟ୍ରାକ୍ଟ ବା ବିମୂର୍ତ୍ତି ନାଟ୍ୟଧର୍ମର ଅନ୍ତର୍ଗତ କରାଯାଇପାରେ । କିନ୍ତୁ ଏ ଦୁଇଟି ମଧ୍ୟରେ ପାର୍ଥକ୍ୟ ଅନେକ ବେଶି । ଇୟୋନେସ୍କୋ ନାଟ୍ୟ-ରଚନା ପୂର୍ବରୁ କୌଣସି ଯୋଜନା କରୁ ନ ଥିଲେ ବା ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ପ୍ଳଟ୍ ନିର୍ମାଣ କରି ବକ୍ତବ୍ୟକୁ ପ୍ରକାଶ କରୁ ନ ଥିଲେ । କେବଳ କେତେକ ଦୃଶ୍ୟକୁ ଏକତ୍ରିତ କରି ନାଟକ ରଚନା କରୁଥିଲେ । ଫଳରେ ଦୃଶ୍ୟଗୁଡ଼ିକ ମଧ୍ୟରେ ସଙ୍ଗତି ବା ପାରମ୍ପର୍ଯ୍ୟ ରହୁ ନ ଥିଲା । କିନ୍ତୁ ଏହି ପାରମ୍ପର୍ଯ୍ୟହୀନ ନାଟକର ଅଭିନୟ ଦର୍ଶକର ଗଭୀର ଅବଚେତନକୁ ସ୍ପର୍ଶ କରି ପାରୁଥିଲା । ଅଭିନୟ କୁଶଳତା ଉପରେ ତେଣୁ ଇୟୋନେସ୍କୋଙ୍କ ନାଟକ ବିଶେଷ ନିର୍ଭରଶୀଳ ଥିଲା । ଶିଳ୍ପୀର ସ୍ୱାଧୀନତାକୁ ସେ ବିଶେଷ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଉଥିଲେ । ତାଙ୍କର ମତ ଥିଲା—ଶିଳ୍ପୀ ଦର୍ଶକକୁ ଆତ୍ମ-ଅଭିଭୂତ କରାଇ ଏପରି ଏକ ଉଦ୍ଭଟ ମାନସିକ ରାଜ୍ୟ ଭିତରେ ପ୍ରବେଶ କରାଇବ, ଯାହା ଫଳରେ ଦର୍ଶକ ଯୁକ୍ତିକୁ ବିସ୍ମୃତ ହୋଇ ମନିଷର ଉଦ୍ଭଟ ସ୍ଥିତିକୁ ଅନୁଭବ କରିପାରିବ । ଯେଉଁ ସ୍ଥିତିକୁ ବୁଝାଇ ହେବ ନାହିଁ ବା ଭାଷାରେ ପ୍ରକାଶ କରି ହେବ ନାହିଁ, ତାକୁ ଦର୍ଶକ ନିଜର କଳ୍ପନା ଶକ୍ତି ବଳରେ ଅନୁଭବ କରିବ । ଗତାନୁଗତିକ ନାଟକରେ ଭାଷା ନାଟକ ଓ ଦର୍ଶକ ମଧ୍ୟରେ ଏକ ଶକ୍ତିଶାଳୀ ସଂଯୋଗକାରୀ ମାଧ୍ୟମ ରୂପେ କାର୍ଯ୍ୟ କରୁଥିଲା । କିନ୍ତୁ ଆବସର୍ଡ଼ ଡ୍ରାମାରେ ଭାଷା ଏହି ଯୋଗସୂତ୍ର ରକ୍ଷା କରିବାକୁ ଅକ୍ଷମ । ଅସଂଲଗ୍ନ ସାଙ୍କେତିକ ଭାଷା ସାହାଯ୍ୟରେ ଏହା କେବଳ ଏକ ପ୍ରତୀତି ବା ଇମ୍ପ୍ରେସନ୍ ସୃଷ୍ଟି କରେ । ଆଧୁନିକ ଜୀବନର ବିକ୍ଷିପ୍ତ ମାନସିକତାକୁ ବୁଝାଇବା ଲାଗି ଏହାର ପ୍ରୟୋଜନୀୟତା ରହିଛି । କିନ୍ତୁ ବ୍ରେଶ୍‌ଟଙ୍କର ନାଟକ ଏକ ପ୍ରକାର ପ୍ରଚାର ଧର୍ମୀ ଓ ଲୋକଶିକ୍ଷାମୂଳକ ନାଟକ । ଦର୍ଶକଙ୍କୁ ସବୁକଥା ବୁଝାଇ

କହିବା ଏହି ନାଟ୍ୟଧାରାର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । ତେଣୁ ନାଟକ ସୃଷ୍ଟି କରୁଥିବା ଇଲ୍ୟୁଜନକୁ ଭାଙ୍ଗିବା ପାଇଁ ସେ ବିଭିନ୍ନ ଉପାୟର ଆଶ୍ରୟ ନିଅନ୍ତି । ଏହାଦ୍ୱାରା ଶିଳ୍ପୀକୁ ଅଭିନୟର ପୂର୍ଣ୍ଣ ସ୍ୱାଧୀନତା ଦିଆଯାଇ ପାରେ ନାହିଁ । ନାଟ୍ୟ ମୋହରେ ଭାସିଯାଇ ଆତ୍ମବିସ୍ମୃତ ହୋଇଗଲେ ନାଟକର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟକୁ ଦର୍ଶକ ଭୁଲିଯିବ ବୋଲି ତାଙ୍କର ଆଶଙ୍କା । ଶିଳ୍ପୀ ଓ ଦର୍ଶକ ମଧ୍ୟରେ ବ୍ୟବଧାନ ସୃଷ୍ଟି କରି ଦର୍ଶକକୁ ନାଟ୍ୟାଭିନୟଠାରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ବା ଏଲିଏନେଟ୍ କରି ରଖିବା ତାଙ୍କ ପ୍ରବର୍ତ୍ତିତ ନାଟ୍ୟଧାରାର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । ଏହି ଦୁଇଟି ଧାରା ଭିତରୁ ଉଭଟ ଧାରା ବାସ୍ତବବାଦର ବିରୋଧୀ ଏବଂ ଏପିକ୍‌ଧାରା ବାସ୍ତବବାଦର ସମର୍ଥକ ।

ଆଜିର ପୃଥିବୀ ଧନତାନ୍ତ୍ରିକ ଓ ସମାଜତାନ୍ତ୍ରିକ ଦୁଇଟି ରାଷ୍ଟ୍ରଗୋଷ୍ଠୀରେ ବିଭକ୍ତ । ସମାଜତାନ୍ତ୍ରିକ ରାଷ୍ଟ୍ରଗୁଡ଼ିକରେ ସୋସିଆଲିଷ୍ଟ ରିଅଲିଜିମ୍ ଉପରେ ବିଶେଷ ଗୁରୁତ୍ୱ ଆରୋପିତ । କିନ୍ତୁ ଧନତାନ୍ତ୍ରିକ ଓ ବିକାଶଶୀଳ ଦେଶଗୁଡ଼ିକରେ ସାହିତ୍ୟ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏପରି ଯୁକ୍ତିନିର୍ଭର ବାସ୍ତବତାବାଦର ବିଶେଷ ପ୍ରଭାବ ନାହିଁ । ଉଭଟ ନାଟକ ବାସ୍ତବତା-ବିରୋଧୀ ବିପ୍ଳବର ଏକ ବଳିଷ୍ଠ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ହୋଇଥିବା ଫଳରେ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଜଗତ ଓ ପ୍ରାଚ୍ୟ ଜଗତର କେତେକ ଅଣକମ୍ୟୁନିଷ୍ଟ ରାଷ୍ଟ୍ରରେ ଦ୍ରୁତ ବିକାଶଲାଭ କରି ପାରିଛି ।



ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ପାରମ୍ପରିକ ନାଟ୍ୟଧାରାରୁ ମୁକ୍ତିଲାଭର ପ୍ରୟାସ ପ୍ରଥମେ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୋଇଛି ୧୯୫୦ ପରେ । ପେଶାଦାର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ଗତାନୁଗତିକତା ପ୍ରତି ବୀତସ୍ପୃହ ସୌଖୀନ୍ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚଗୁଡ଼ିକ ସବୁ ସମୟରେ ନୂତନ ଧାରାର ନାଟକ ଅଭିନୟ ଲାଗି ଆଗ୍ରହୀ ଏବଂ ଏଗୁଡ଼ିକ ସହ ସମ୍ପୃକ୍ତ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ନୂତନ ପ୍ରୟୋଗର ପକ୍ଷପାତୀ । ଏହି ପ୍ରୟୋଗବାଦୀ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ପ୍ରଚଳିତ ଚିନ୍ତାଧାରା ବିରୁଦ୍ଧରେ ପ୍ରତିବାଦ କରି ଶିଳ୍ପକ୍ଷେତ୍ରରେ ନୂତନ ଚିନ୍ତାଧାରାର ପ୍ରବର୍ତ୍ତନ କରିଥିବାରୁ ଯଥାର୍ଥରେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଆଭାଁଗାର୍ଦ ଶିଳ୍ପୀ । ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଦ୍ୱିତୀୟାର୍ଦ୍ଧରେ ଫ୍ରାନ୍ସରେ ଆବସର୍ଡ ଥିଏଟର ରଚୟିତାମାନେ ହିଁ ଆଭାଁଗାର୍ଦ ନାଟ୍ୟକାର ଭାବରେ ପରିଚିତ ଥିଲେ । କିନ୍ତୁ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏହି ନୂତନ ପରୀକ୍ଷା ଆବସର୍ଡ ନାଟକରୁ ନ ହୋଇ ବରଂ ହୋଇଛି ଫ୍ରଏଡ଼ୀୟ ମନସ୍ତତ୍ତ୍ୱ ଓ ମାର୍କସବାଦୀ ଦର୍ଶନରୁ । ନାଟକରେ ଏହି ଉଭୟ ଚିନ୍ତାଧାରାର ପ୍ରୟୋଗରେ ଯେଉଁ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ସଫଳକାମ ହୋଇଥିଲେ, ସେମାନେ କ୍ରମେ ବିଶ୍ୱଚେତନାକୁ ଗ୍ରହଣ କରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଥିଲେ । ଶେଷ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ଅର୍ଥାତ୍ ୧୯୬୦

ପରେ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଜଗତର ସର୍ବାଧୁନିକ ନାଟ୍ୟଚିନ୍ତା ସଫଳ ଭାବରେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକରେ ଉପସ୍ଥାପିତ ହୋଇଥିଲା ।

ପ୍ରଥମେ ନୂତନତ୍ୱର ସ୍ୱର ବହନ କରି ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟରେ ଯେଉଁ ସମାଜ-ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ ନାଟ୍ୟଧାରା ଓ ରାଜନୈତିକ ନାଟ୍ୟଧାରାର ସୂତ୍ରପାତ ଘଟିଲା, ତା ମୂଳରେ ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ବା ପରୋକ୍ଷ ଭାବରେ ଥିଲା ଉପରୋକ୍ତ ଚିନ୍ତା ବା ଦର୍ଶନ । ଗୋଟିଏ ଦିଗରେ ପ୍ରାଣବନ୍ଧୁ କରଙ୍କ ‘ଅଶାନ୍ତ,’ ‘ଶ୍ୱେତପଦ୍ମ’ ଅନ୍ୟ ଦିଗରେ ଗୋପାଳ ଛୋଟରାୟଙ୍କ ‘ପରକଲମ,’ ମନୋରଞ୍ଜନଙ୍କ ‘ଆଗାମୀ’ ଓ ‘ଅବରୋଧ’ ଥିଲା ଏହି ଦ୍ୱିବିଧ ଚିନ୍ତାର ବାହକ । ଏହି ନାଟକଗୁଡ଼ିକ କଥାବସ୍ତୁ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ନୂତନତ୍ୱର ଆଭାସ ଦେଇଥିଲେ ମଧ ପ୍ରଚଳିତ ନାଟ୍ୟରୀତିକୁ ପରିବର୍ତ୍ତିତ କରି ପାରି ନ ଥିଲା । ପାରମ୍ପରିକ ଫର୍ମରେ ନୂତନ କଥାବସ୍ତୁର ପରିବେଷଣ ବରଂ ଏଗୁଡ଼ିକୁ ଅଧିକ ଜନପ୍ରିୟ କରି ତୋଳିଥିଲେ । କିନ୍ତୁ ଏହି ପରୀକ୍ଷାରେ ଗତିଶୀଳ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଆତ୍ମସନ୍ତୋଷ ଲାଭ କରି ପାରି ନ ଥିଲେ ।

ଓଡ଼ିଶାରେ ନବନାଟ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନର ପ୍ରଥମ ବାର୍ତ୍ତା ବହନ କରିଥିଲା ସୃଜନୀ ନାଟ୍ୟ ସଂସ୍ଥା (୧୯୬୪) । ୧୯୫୦ ପରବର୍ତ୍ତୀ ଫରାସୀ ନାଟ୍ୟ ଜଗତରେ ବେକେଟ୍ ଓ ଇୟୋନେସ୍କୋଙ୍କ ନେତୃତ୍ୱରେ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟ୍ୟଧାରାର ଯେଉଁ ଦ୍ରୁତ ପ୍ରସାର ଘଟିଥିଲା, ତାର ପ୍ରଭାବ ବିଶ୍ୱର ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ପ୍ରାନ୍ତରେ ଅଳ୍ପବହୁତେ ଅନୁଭୂତ ହେଲା । ଅବଶ୍ୟ ଗତାନୁଗତିକତାକୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ପରିତ୍ୟାଗ କରି ହଠାତ୍ ନୂତନ କିଛି କରି ବସିବାର ମାନସିକତା ଓଡ଼ିଆ ନାଟକରେ ନ ଥିଲା । କିନ୍ତୁ ପ୍ରଚଳିତ ନାଟକ ବକ୍ତବ୍ୟ ଓ ଆଙ୍ଗିକରେ ଏକ ବୈପ୍ଳବିକ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଲାଗି ପ୍ରସ୍ତୁତ ହୋଇ ଯାଇଥିଲା । ଫଳରେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ହଠାତ୍ ଏକ ବ୍ୟାପକ ପରିବର୍ତ୍ତନର ସୂତ୍ରପାତ ଘଟିଲା । ଏ ନାଟକଗୁଡ଼ିକୁ ପ୍ରଥମେ ପରୀକ୍ଷାଧର୍ମୀ ଏବଂ ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ କୁହାଗଲା । କିନ୍ତୁ ଏଗୁଡ଼ିକୁ ପରୀକ୍ଷାଧର୍ମୀ କହିବା ଯଥାର୍ଥ । ଏହି ଆବଷ୍ଟ୍ରାକ୍ଟ ବା ବିମୂର୍ତ୍ତ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ପ୍ରକୃତପକ୍ଷେ ଆବସର୍ଡ ବା ଉଦ୍ଭଟ ନ ଥିଲା । ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ବର୍ତ୍ତମାନ ଯଥାର୍ଥ ପ୍ଲଟ୍‌ହୀନ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକର ସୃଷ୍ଟି-ପ୍ରୟାସ କ୍ଷୀଣ । ଏ ଶ୍ରେଣୀର ମାତ୍ର ଅଳ୍ପ କେତୋଟି ନାଟକକୁ ଛାଡ଼ିଦେଲେ ବାକି ନାଟକଗୁଡ଼ିକରେ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟ୍ୟଧାରା ସହିତ ସ୍ଥିତିବାଦୀ ଓ ବ୍ରେଶ୍‌ଟୀୟ ଏପିକ୍ ନାଟ୍ୟଧାରାର ଏକ ସମନ୍ୱୟ ପରିଲକ୍ଷିତ ।

ସୃଜନୀ ନାଟ୍ୟସଂସ୍ଥା ସୌଖୀନ ତଥା ଅନ୍ୟ କେତେକ ଆଧୁନିକ ନାଟ୍ୟ ସଂସ୍ଥା ମାଧ୍ୟମରେ ଓଡ଼ିଆ ନବନାଟ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନର ସୂତ୍ରପାତ ଘଟିବା ସମ୍ପର୍କରେ ଓଡ଼ିଶାର ସୃଷ୍ଟିଶୀଳ ନାଟ୍ୟକାର ଓ କଳାକାରମାନଙ୍କର ମନୋଭାବ ମନୋରଞ୍ଜନ ଦାସଙ୍କ ‘ସାଗର ମନ୍ଥନ’ର ମୁଖବନ୍ଧ (ସାଗର ମନ୍ଥନ ଓ ସୃଜନୀ) ରୁ ସ୍ପଷ୍ଟ । “ଓଡ଼ିଶାର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ନାଟକର ଗତାନୁଗତିକ ଧାରାର ପରିବର୍ତ୍ତନ ପାଇଁ ଯେତେବେଳେ ଏକ ଚିନ୍ତାଶୀଳ କଳାକାର ଓ

ସମାଲୋଚକ ଗୋଷ୍ଠୀ ଗମ୍ଭୀର ଭାବେ ଅନୁଭବ କରୁଥିଲେ, ସେତିକିବେଳେ ୧୯୬୪ ଜୁଲାଇ ମାସରେ ଜନ୍ମଲାଭ କରିଥିଲା ନାଟକ 'ସାଗର ମନ୍ଥନ' ଓ ସୌଖୀନ ନାଟ୍ୟସଂସ୍ଥା 'ସୃଜନୀ'। ପାଠକ ଓ ଦର୍ଶକଙ୍କୁ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ଆନନ୍ଦ ଦେବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ନାଟକ ଯେପରି ତାର ବୌଦ୍ଧିକ ଅନୁଭୂତି ଓ ଚିନ୍ତାକୁ ଗମ୍ଭୀର ଭାବେ ମନ୍ଥନ କରି ପାରିବ ଓ ତାର ଅବଚେତନ ମନରେ ଦୀର୍ଘକ୍ଷଣ ସ୍ଥାୟୀ ଛାପ ଆଙ୍କି ଦେଇ ପାରିବ, ସେଇ ଲକ୍ଷ୍ୟ ରଖି ସେଦିନ ସୃଜନୀ ତାର ନବନାଟ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନର ଅଭିଯାନ ଆରମ୍ଭ କରିଥିଲା ଏବଂ ସେଇ ଆନ୍ଦୋଳନ ପାଇଁ ପ୍ରଥମ ନାଟକ ଲେଖିବାର ଦାୟିତ୍ୱ ପଡ଼ିଥିଲା ମୋ ଉପରେ।" ଏ କଥା ଅବିସମ୍ବାଦିତ ଯେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ନୂତନତ୍ୱ ସୃଷ୍ଟିର ପ୍ରଥମ ପଥପ୍ରଦର୍ଶକ ମନୋରଞ୍ଜନ ଦାସ। ଗତାନୁଗତିକତା ଭାଙ୍ଗିବାକୁ ଯାଇ ସେ ପ୍ରଥମେ ଯେଉଁ ନାଟକ (ସାଗର ମନ୍ଥନ) ରଚନା କଲେ, ତାହା ତାଙ୍କର ମୌଳିକ କୃତି ନୁହେଁ, ଜେ. ବି. ପ୍ରିଷ୍ଟଲିଙ୍କ An Inspector Calls' ଅନୁସରଣରେ ଓଡ଼ିଶାର ପୃଷ୍ଠଭୂମିରେ ରଚିତ ଏକ ନାଟ୍ୟକୃତି। ତେବେ ଏଇ ନୂତନ ନାଟକ ରଚନା ମୂଳରେ ଥିଲା ଏକ ବୌଦ୍ଧିକ ଜିଜ୍ଞାସା, ଯାହା ଦର୍ଶକର ଅନୁଭୂତି ଓ ଚିନ୍ତାକୁ ବିଶେଷ ଆଲୋଡ଼ିତ କରି ପାରିଥିଲା। କିନ୍ତୁ ଦର୍ଶକ ମନରେ ଆଲୋଡ଼ନ ସୃଷ୍ଟି କରିବାକୁ ଯାଇ ନବନାଟ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନର ସ୍ରଷ୍ଟା ଓ ଶିଳ୍ପୀମାନେ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ମନୋରଞ୍ଜନ ଧର୍ମଟିକୁ ବିସ୍ମୃତ ହୋଇଯାଇ ନଥିଲେ। 'ସାଗର ମନ୍ଥନ' ନାଟକ ରଚନାରେ ତୃପ୍ତି ଲାଭ କରି ନ ପାରି ମନୋରଞ୍ଜନ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଭାବଧାରା ଅନୁସରଣରେ ଏକ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ନୂତନ ବକ୍ତବ୍ୟ ଓ ଆଙ୍ଗିକରେ ଏକ ନାଟକ ଲେଖିବାକୁ ମନସ୍ଥ କଲେ। ଏହାର ଫଳଶ୍ରୁତି ସ୍ୱରୂପ ବନହଂସୀ (୧୯୬୮) ନାଟକର ଜନ୍ମ। 'ବନହଂସୀ' ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ କେତେଦୂର ନୂତନତ୍ୱର ପ୍ରବର୍ତ୍ତନରେ ସହାୟକ ହୋଇଛି, ତା ପରବର୍ତ୍ତୀ ବିଚାର୍ଯ୍ୟ ବିଷୟ। କିନ୍ତୁ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ନୂତନତ୍ୱ ସୃଷ୍ଟି ଲାଗି ଯେଉଁ ଦୁର୍ବାର ଅଭିଳାଷ ନାଟ୍ୟକାର ମନୋରଞ୍ଜନ ପୋଷଣ କରିଥିଲେ, ତାର ସ୍ୱରୂପ 'ବନହଂସୀ' ନାଟକର ମୁଖବନ୍ଧ 'ସୃଜନୀର ନବନାଟ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନ ଓ ବନହଂସୀ'ରେ ପରିଲକ୍ଷିତ।

"ସମସାମୟିକ ନାଟ୍ୟ ଜଗତରେ ଆଧୁନିକ ନାଟକର ଅଭିମୁଖ୍ୟ ବଦଳି ଯାଉଛି। ଗୋଟିଏ ସିଧାସଳଖ ଗପ ବା କଥାବସ୍ତୁରେ ସଂଳାପ ଯୋଡ଼ିଦେଲେ ଏବେ ଆଉ ତାହା ଆଧୁନିକ ନାଟକର ଆବଶ୍ୟକତା ପୂରଣ କରିପାରୁନାହିଁ। କୌଣସି ଏକ କଥାବସ୍ତୁର ପୃଷ୍ଠଭୂମି ଉପରେ ଘଟଣା ବା ସମସ୍ୟାର ସୂକ୍ଷ୍ମ ବ୍ୟାଖ୍ୟା ଓ ବିଶ୍ଳେଷଣ ନାଟକର ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ ଅଙ୍ଗରୂପେ ଏବେ ଦେଖାଦେଇଛି। ନାଟ୍ୟକାରର ମୂଳ ଲକ୍ଷ୍ୟ, ସେ ଯାହା କହିବାକୁ ଚାହେଁ .....ଅର୍ଥାତ୍ ତାର ବ୍ୟାଖ୍ୟା, ବିଶ୍ଳେଷଣ, ଦର୍ଶକକୁ ଗଭୀରଭାବେ ସ୍ପର୍ଶ କରୁ। ସେଥିପାଇଁ ଯଦି ନାଟକର ଗତାନୁଗତିକ ପଦ୍ଧତି, ଯଥା ଗଳ୍ପାଂଶର ଧାରାବାହିକ ଗତି, କ୍ରମିକ ଦୃଶ୍ୟସଜ୍ଜାର ଆବଶ୍ୟକତା, ସଂଳାପଗତଧାରା,...କ୍ଲାଇମାକ୍ସ-ଗଠନର ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟତା, ସ୍ଥାନ-କାଳପାତ୍ରର ପ୍ରଚଳିତ ଚେତନା ପ୍ରଭୃତି ଧରାବନ୍ଧା ନିୟମ କାନୁନ ଗୁଡ଼ିକ ଭାଙ୍ଗିଦେବାକୁ ପଡ଼େ, କ୍ଷତି ନାହିଁ।

ମଣିଷ ମନ ଭିତରେ ଯାହା ସବୁ ଘଟି ଯାଉଛି, ସେହିପରି ଏକ ଘଟଣାପ୍ରବାହକୁ କେନ୍ଦ୍ର କରି ମନର ସଂଘାତକୁ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ମାଧ୍ୟମରେ ଦର୍ଶକ ନିକଟରେ ପହଞ୍ଚାଇ ଦେବା 'ବନହଂସୀ'ର ଥିଲା ମୂଳ ଲକ୍ଷ୍ୟ । ଏ କଥା ନିଶ୍ଚିତ ଯେ ଜୀବନ କ୍ରମେ ଜଟିଳ ହୋଇ-ଯାଉଛି ଏବଂ ଜୀବନର ସେଇ କ୍ରମବର୍ଦ୍ଧମାନ ଜଟିଳତା ଭିତରେ ମଣିଷ ମନର ଆଲୋଡ଼ନ ଜଟିଳତର ହୋଇ ଉଠୁଛି । ତେଣୁ 'ବନହଂସୀ' ପାଇଁ ସେଇ ମାନସିକ ଅବସ୍ଥାର ସ୍ଫୂର୍ତ୍ତି ପ୍ରକାଶ ଲାଗି ପ୍ରଚଳିତ ନାଟ୍ୟ ରଚନାର ଗତାନୁଗତିକ-ଫର୍ମକୁ ଆଡ଼େଇ ଦେଇ ଏକ ନୂଆ ଫର୍ମରେ ଆଶ୍ରୟ ନେବା ଛଡ଼ା ମୋର ଅନ୍ୟଗତି ନ ଥିଲା । ମୁଁ ଅନୁଭବ କରୁଥିଲି, ମନର ଜଟିଳତର ପରିଧି ଭାଙ୍ଗି ଦେଇ ତା ଭିତରେ ପଶିବାକୁ ହେଲେ ନାଟ୍ୟରଚନାର ଫର୍ମରେ ଏକ ତୀବ୍ର ଆଲୋଡ଼ନ ସୃଷ୍ଟି କରିବା ଆବଶ୍ୟକ । ତେଣୁ ପୁରୁଣା ଫର୍ମରେ ନାଟକଟି ନ ଲେଖି ଦର୍ଶକର ବୌଦ୍ଧିକ ଅନୁଭୂତି ଲାଗି ଓ ତା ମନରେ ଗଭୀର ଛାପ ଆଙ୍କିବା ଆଶା ନେଇ 'ବନହଂସୀ' ପାଇଁ ଏକ ନୂଆ ଫର୍ମର ଅବତାରଣା କରିଛି । ମୋ ବିଚାରରେ ମଣିଷ ମନ ଭିତରେ କାଳର ପାର୍ଥକ୍ୟ ରହି ପାରୁନାହିଁ । ତାର ଚିନ୍ତାରାଜ୍ୟରେ ଅତୀତ, ବର୍ତ୍ତମାନ ଓ ଭବିଷ୍ୟତ ସୁବିଧା ଅନୁସାରେ ମିଶି ଯେତେବେଳେ ଆସି ପହଞ୍ଚି ଯାଉଛନ୍ତି । ·· ଅନ୍ୟ କଥାରେ ମନ ଭିତରେ ବେଳେବେଳେ ସମୟର ଚକ ବନ୍ଦ ହୋଇଯାଉଛି । ମନର ଏକ ଜଟିଳ ଅଥଚ ସୂକ୍ଷ୍ମ ସ୍ଥିତିର ଚିତ୍ରଣ ପାଇଁ ବନହଂସୀରେ ମୁଁ ସମୟର ସମୟହୀନତା ପରିକଳ୍ପନା କରିଛି । ଗୋଟିଏ ସରଳରେଖା ଉପରେ ଆସି ପହଞ୍ଚି ଯାଇଛନ୍ତି ଅତୀତ, ବର୍ତ୍ତମାନ ଓ ଭବିଷ୍ୟତ···ଆଉ ମୁଖ୍ୟ ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକ ସେଇ ସରଳରେଖା ଉପରେ ଛିଡ଼ା ହୋଇ ଜୀବନର ସୁଖ ଶାନ୍ତି ପାଇଁ କରିଛନ୍ତି ଅସହାୟ ବେଦନାକ୍ଳିଷ୍ଟ ଆର୍ତ୍ତନାଦ ।"

ଏହି ବକ୍ତବ୍ୟର ବିଶ୍ଳେଷଣ କଲେ ଜଣାଯିବ ଯେ 'ବନହଂସୀ' ନାଟକଠାରୁ ହିଁ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଛି ଆଧୁନିକ ଜୀବନର ଟ୍ରାଜେଡିର ରୂପାୟନ । କିନ୍ତୁ ଏ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ମଣିଷର ଅସହାୟ ବେଦନାକ୍ଳିଷ୍ଟ ଆତ୍ମାର ଉପସ୍ଥାପନ ମାତ୍ର । ପାରମ୍ପରିକ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ରୀତି ବା ଫର୍ମ ସହିତ ଏହାର କୌଣସି ସମ୍ପର୍କ ନାହିଁ । କିନ୍ତୁ ଉପସ୍ଥାପନର ଭିନ୍ନତା ସତ୍ତ୍ୱେ ଏହା ଅଧିକ ଗଭୀରତର, ତୀକ୍ଷ୍ଣତର ଓ ଶିଳ୍ପସମ୍ମତ । ଭାବାବେଗ ସ୍ଥାନରେ ମନନଶୀଳତାର ପ୍ରଯୋଗ ଏହାର ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ । ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣର ରୀତି ବଦଳିଯାଇ ଚରିତ୍ରର ସୂକ୍ଷ୍ମାତିସୂକ୍ଷ୍ମ ଅନୁଭୂତି ଓ ସୀମାହୀନ ଅନ୍ତର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଏଥିରେ ରୂପାୟିତ । କିନ୍ତୁ ଫର୍ମର ନୂତନତ୍ୱ ଲାଗି ସେ ପରିକଳ୍ପନା କରିଛନ୍ତି ସମୟର ସମୟହୀନତା । ଦୁଇଟି ମୃତ, ଅଚେତନ ଚରିତ୍ର ମଞ୍ଚକୁ ଆସି ସେମାନଙ୍କ ଅତୀତର ସ୍ମୃତିଚାରଣ କରୁଛନ୍ତି । ପୁଣି ଗୋଟିଏ ଶିଶୁ ଓ ଅନ୍ୟଟି ଜନ୍ମ ହୋଇ ନ ଥିବା ଚରିତ୍ର କୋଡ଼ିଏ ବର୍ଷ ଆଗକୁ ଚାଲିଯାଇ ପରସ୍ପରକୁ ପ୍ରେମ ନିବେଦନ କରୁଛନ୍ତି । ଅତୀତ, ବର୍ତ୍ତମାନ ଓ ଭବିଷ୍ୟତକୁ ଗୋଟିଏ ସରଳରେଖା ଉପରେ ଠିଆ କରାଇବାରେ ସମୟର ସମୟହୀନତା ପରିସ୍ଫୁଟ । ଅର୍ଥାତ୍ ଅତୀତର ଘଟଣା ଅବିକଳ ଭାବେ ବର୍ତ୍ତମାନ ଘଟୁଛି ଏବଂ ଭବିଷ୍ୟତରେ ମଧ୍ୟ ଏହାର ପୁନରାବୃତ୍ତି ଘଟିବ । ଏଇ ଚେତନାକୁ ପ୍ରକାଶ କରିବା ଲାଗି ନାଟକରେ ଏପରି ପରିକଳ୍ପନା କରାଯାଇଛି । ସମୟର ସୀମାରେଖାକୁ ଭାଙ୍ଗି ଦେଇ ଅତୀତ ଓ ଭବିଷ୍ୟତର ଚରିତ୍ରମାନଙ୍କୁ ଉପସ୍ଥାପନ କରିବା ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ-

କ୍ଷେତ୍ରରେ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ନୂତନ ଓ ଏକ ଅଭିନବ ଉଦ୍ଭଟ ପରିକଳ୍ପନା । କିନ୍ତୁ ଆଙ୍ଗିକର ଅନ୍ୟ କୌଣସି ଉପାଦାନରେ ଉଦ୍ଭଟତା ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏନାହିଁ । ଏହା ଗତାନୁଗତିକ ରୀତିରେ ଏକ ଆଧୁନିକ ନାଟକ । ବିଷୟବସ୍ତୁ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏଥିରେ କୌଣସି ନୂତନତ୍ୱ ନାହିଁ । ଏକ ଧରିବନ୍ଧା ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ ପ୍ରେମକାହାଣୀ ଏହାର ଉପଜୀବ୍ୟ । ପ୍ରେମିକ ପ୍ରେମିକା ଘଟଣା ଚକ୍ରରେ ପରସ୍ପର ସହିତ ବିବାହ ବନ୍ଧନରେ ଆବଦ୍ଧ ହୋଇପାରନ୍ତି ନାହିଁ । ଅନ୍ୟତ୍ର ବିବାହ କରି ଅତୀତର ସ୍ମୃତି ଚାରଣରେ ସାରାଜୀବନ ସନ୍ତୁଳିତ ହୁଅନ୍ତି । ଏଇ ସାଧାରଣ ଘଟଣା ନାଟକର କଥାବସ୍ତୁ । କିନ୍ତୁ ନାଟକରେ ପ୍ରତିଫଳିତ ମାନସିକ କ୍ରିୟା ପ୍ରତିକ୍ରିୟା, ଅବଚେତନର ସୂକ୍ଷ୍ମ ବିଶ୍ଳେଷଣ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ବିଶେଷତ୍ୱ ।

ନାଟକଟି ଉଦ୍ଭଟ ନ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଏଥିରେ ଥିବା ଉଦ୍ଭଟତାର ସ୍ପର୍ଶ ଯେ ପ୍ରଥମେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକକ୍ଷେତ୍ରରେ ଆଲୋଡ଼ନ ସୃଷ୍ଟି କରିଛି, ଏଥିରେ ସନ୍ଦେହ ନାହିଁ । ଇଟାଲୀୟ ଗ୍ରୋଟେସ୍କ୍ ନାଟ୍ୟରୀତିର ସୂତ୍ରଧାର ପିରାନ୍ଦେଲୋ ଯେପରି ବିଶ୍ୱ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏକ ଅଭୂତପୂର୍ବ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଆଣିଥିଲେ, ଧରିବନ୍ଧା ଚରିତ୍ର-ଚିତ୍ରଣର ରୀତିକୁ ବଦଳାଇ ମଣିଷ ମନର ସୂକ୍ଷ୍ମାତିସୂକ୍ଷ୍ମ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ, ଆନ୍ଦୋଳନର ଚିତ୍ରକୁ ଏକ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ନୂତନ ଆଙ୍ଗିକରେ ପ୍ରକାଶ କରିଥିଲେ, ମନୋରଞ୍ଜନ ସେହିପରି ଗତାନୁଗତିକ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି, କମେଡ଼ିର ନିୟମାନୁବଦ୍ଧ ଫର୍ମକୁ ଭାଙ୍ଗି ଏକ ନୂତନ ଫର୍ମର ସୃଷ୍ଟି କଲେ । ସ୍ୱଭାବବାଦ ଆଡ଼କୁ ଗତି କରୁଥିବା ନାଟକକୁ ଅତିବାସ୍ତବବାଦତା ଆଡ଼କୁ ଟାଣି ଆଣିଲେ । ପିରାନ୍ଦେଲୋଙ୍କ ନାଟ୍ୟ-ସୃଷ୍ଟିର ପ୍ରଧାନ ଉପାଦାନ ରିଅଲିଟି ଓ ଇଲ୍ୟୁଜନ୍‌ର ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ମାଧ୍ୟମରେ ସୃଷ୍ଟ ଟ୍ରାଜିକ୍-କମେଡ଼ି ବା କମିକ୍-ଟ୍ରାଜେଡ଼ି । ତାଙ୍କ ନାଟକରେ ପ୍ରତିଫଳିତ ସତ୍ୟ ହେଉଛି ବେଦନା । ମଣିଷ ଜୀବନ ଅସ୍ଥିର ଓ ଅବିଶ୍ୱସ୍ତ ହୋଇଥିବାରୁ ବେଦନାଦାୟକ । ମଣିଷ ସେଥିପାଇଁ ଏଇ ବେଦନାମୟ ବାସ୍ତବତାରୁ ମୁକ୍ତି ଲାଭ କରିବା ପାଇଁ କିଛି ଗୋଟାଏ ଇଲ୍ୟୁଜନର ଆଶ୍ରୟ ଲୋଡ଼େ । ସବୁ ସମୟରେ ଇଲ୍ୟୁଜନ ଭିତରେ ହଜିଯିବା ସମ୍ଭବ ହୁଏନାହିଁ; ଯେତେବେଳେ ସମ୍ଭବ ହୁଏ, ତାହା କ୍ଷଣକାଳ ଲାଗି । ନିରାଟ ବାସ୍ତବତା ତାର ଚୁଟିକୁ ପୁଣି ପ୍ରଚଣ୍ଡ ଭାବେ ଦୋହଲାଇ ଦିଏ । ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ମାର୍କିନ୍ ନାଟ୍ୟକାର ଟେନେସି ଓ୍ୱିଲିୟମ୍‌ଙ୍କ ନାଟକରେ ମଧ୍ୟ ଏହିପରି ରିଅଲିଟି ଓ ଇଲ୍ୟୁଜନ୍‌ର ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ପରିଲକ୍ଷିତ । ଏହି ରୀତିର ପ୍ରଭାବ ପୃଥିବୀର ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ପ୍ରାନ୍ତକୁ କ୍ରମ ପ୍ରସାରିତ ହୋଇ ଗତିଶୀଳ ନାଟ୍ୟକାର-ମାନଙ୍କୁ ପ୍ରଭାବିତ କରିଥିବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ମନୋରଞ୍ଜନଙ୍କର 'ବନହଂସୀ' ପରବର୍ତ୍ତୀ ନାଟକଗୁଡ଼ିକରେ ଲକ୍ଷିତ ଏହି ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ମୁଖ୍ୟତଃ ବ୍ୟକ୍ତିକେନ୍ଦ୍ରିକ ଓ ବିଚ୍ଛିନ୍ନଭାବ-ଦ୍ୟୋତକ ।

ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଜଗତରେ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟ୍ୟଧାରାର ବିକାଶ ସହିତ ମନୋରଞ୍ଜନଙ୍କ ଆଧୁନିକ ଚେତନାର ବିକାଶ ଲକ୍ଷଣୀୟ । ସଚେତନ ଭାବରେ ଏକ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ ସୃଷ୍ଟି କରିବାକୁ ଯାଇ ୧୯୬୧ ମସିହାରେ ସେ ଲେଖିଲେ 'ଅରଣ୍ୟ ଫସଲ' । ଏହାର

ଅଭିନୟ ପରେ ଏହାକୁ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ ଭାବରେ ଆଖ୍ୟାୟିତ କଲି 'ସମାଜ' । 'ସମାଜ'ର ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ ବିଷୟକ ମତାମତ ହେଉଛି—"ଆଧୁନିକ ଜୀବନ କିମ୍ପରି ନାନା ରହସ୍ୟ ଜାଲରେ ଛନ୍ଦା, ଏବଂ ଏଠି ସମସ୍ତେ କିପରି ପରସ୍ପରକୁ ଛଳନା କରି ଅଭିନୟ କରିଚାଲିଛନ୍ତି, ତାହା ହେଉଛି ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକର ସାରକଥା ।" ଏହା ଯଥାର୍ଥରେ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକର ସଂଜ୍ଞା ନୁହେଁ, ମନୋରଞ୍ଜନ ଦାସଙ୍କ ନାଟକର ବକ୍ତବ୍ୟର ନୂତନତ୍ୱ ଯୋଗୁଁ ବୋଧହୁଏ ଏପରି ମତାମତ ପ୍ରକାଶ ପାଇଛି । 'ଅରଣ୍ୟ ଫସଲ' ନାଟକରେ ପାରମ୍ପରିକ ନାଟକ ପରି କଥାବସ୍ତୁ, ଚରିତ୍ରାୟନ, ଗତିବେଗ, ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ସଂଘର୍ଷ ଥିବା ସତ୍ତ୍ୱେ କଥାବସ୍ତୁର ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ ଭିତ୍ତି, ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ ଉପଯୋଗୀ ସଂଳାପ ଓ ପ୍ରତୀକଧର୍ମିତା ଯୋଗୁଁ ଏହା ଏକ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ ଭାବେ କଥିତ ହୋଇଛି । ଏଥିପାଇଁ ନାଟ୍ୟକାର ମନୋରଞ୍ଜନ ହିଁ ଦାୟୀ । କାରଣ ସେ 'ଅରଣ୍ୟ ଫସଲ' ନାଟକର ମୁଖବନ୍ଧ 'କୈଫିୟତ୍'ରେ ଏହି ନାଟକକୁ ଏକ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ ଭାବରେ ଦାବୀ କରି ବସିଛନ୍ତି ।

"ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ ଦେଖେ ··ଜୀବନର ପ୍ରାଚୀନ ପାରମ୍ପରିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧଗୁଡ଼ିକ ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ସଂଘର୍ଷମୟ ଅଗ୍ରଗତି ଭିତରେ ଭୁଷୁଡ଼ି ପଡ଼ିଛି । ଅତୀତରେ ଯାହା ବାସ୍ତବବୋଲି ପ୍ରତୀୟମାନ ହେଉଥିଲା, ତାହା ଏବେ ଆଉ ବାସ୍ତବ ହୋଇ ରହିନାହିଁ । ବାସ୍ତବର ଅର୍ଥ ବଦଳି ଯାଇଛି । ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର କ୍ଷତାକ୍ତ ମଣିଷ ପାଇଁ ସେଗୁଡ଼ିକ ହୋଇଯାଇଛି ଶୂନ୍ୟ—ଅର୍ଥହୀନ । ପୂର୍ବର ଆଶା, ବିଶ୍ୱାସ ଧୂଳିରେ ମିଶିଯାଇଛି । ଆଉ ତା ଜାଗାରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଛି, ଜୀବନ ଯନ୍ତ୍ରଣାର କରୁଣ ଆର୍ତ୍ତନାଦ, ଅସ୍ଥିରତା, ହତାଶା, ଆତ୍ମ ପ୍ରବଞ୍ଚନା, ଛଳନା, ଅଭିନୟ । ଫଳରେ ଏ ପୃଥିବୀର ଆଜିର ମଣିଷ ପାଇଁ ହୋଇ-ଯାଇଛି ଭୟାବହ, ଅସଂଯତ, ଅଯୌକ୍ତିକ, ଯେଉଁଠି ଶାନ୍ତି ଆହତ, ସତ୍ୟ ପ୍ରତିହତ, ନୀତି ବିପର୍ଯ୍ୟସ୍ତ, ନୈତିକତା ସ୍ଖଳିତ, ଯେଉଁଠି ବଞ୍ଚିବାର ଅର୍ଥ ବଞ୍ଚିବା ନୁହେଁ, ଯେଉଁଠି ବଂଚିବା ଓ ମରିବା ସମାନ । ଗୋଟିଏ କଥାରେ ଆଜିର ପୃଥିବୀ ମଣିଷ ପାଇଁ ହୋଇଯାଇଛି Absurd, ଉଦ୍ଭଟ । ଚିନ୍ତାଧାରାର ଏଇ ନୂତନ ବ୍ୟାଖ୍ୟା ନେଇ, ଆଜି ତେଣୁ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ ରଚନା କରିବାକୁ ଗଲାବେଳେ ଭାବର ବାହକ ଭାଷା ଅର୍ଥାତ୍ ସଂଳାପର ଶୈଳୀରେ ବ୍ୟତିକ୍ରମ ଦେଖାଦେବା ଅବଶ୍ୟମ୍ଭାବୀ । ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ ବିଶ୍ୱାସ କରେ, ଏବେ ବ୍ୟବହୃତ ହେଉଥିବା ପାରମ୍ପରିକ ଭାଷା ତାର ତଥାକଥିତ ବ୍ୟାକରଣ, ଅଳଙ୍କାର, ସୁସଂଯୋଜିତ ଗଠନ ମାଧ୍ୟମରେ ବ୍ୟକ୍ତି ବ୍ୟକ୍ତି ମଧ୍ୟରେ ଯଥାର୍ଥ ସଂଯୋଗ (Communication) ସ୍ଥାପନ କରିବାର ସାମର୍ଥ୍ୟ ହରାଇ ବସିଛି । ତାହା ଭାବର ସଂଯୋଜକ ନ ହୋଇ, ବ୍ୟକ୍ତି ବ୍ୟକ୍ତି ମଧ୍ୟରେ ଏକ ଶୂନ୍ୟ ସ୍ଥାନ ପୂରଣ କରିବା ପାଇଁ ଅର୍ଥହୀନ ଆୟୁଧ ରୂପେ ବ୍ୟବହୃତ ହେଉଛି । ଆମ ଦୈନନ୍ଦିନ ଜୀବନ ପରିସର ଭିତରେ ବ୍ୟବହାର କରୁଥିବା ଆମର ପାରମ୍ପରିକ ଭାଷା ସଂଳାପକୁ ଯଦି Short handରେ ଲିପି କରି ସମୀକ୍ଷା କରାଯିବ, ସ୍ପଷ୍ଟ ଜଣାଯିବ ଯେ ତା ଭିତରୁ ଅଧିକାଂଶର ସଙ୍ଗତି ନାହିଁ, Logic ନାହିଁ, sense ନାହିଁ, ଅନ୍ୟ କଥାରେ No sense । ତେଣୁ ପରସ୍ପର ମଧ୍ୟରେ ସଂଯୋଗ ସ୍ଥାପନର ପ୍ରକୃତ ଭାଷା ହେଉଛି, ଯାହା

Nonsense, ଅସଲଗ୍ନ, illogical, incoherent । ତେଣୁ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ, ଜୀବନଧାରାର ଉଦ୍ଭଟତା ପ୍ରକାଶ ପାଇଁ ଏହି ଭାଷା ହିଁ ବ୍ୟବହାର କରେ । ଏବେ ଆପଣ ସ୍ଥିର କରିବେ 'ଅରଣ୍ୟ ଫସଲ' ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ କି ନୁହେଁ । ଅବଶ୍ୟ ଏ ବିଶ୍ଳେଷଣ ଯଦି ଆପଣ ଗ୍ରହଣ କରନ୍ତି ।''

ମନୋରଞ୍ଜନ କେବଳ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକର ବକ୍ତବ୍ୟ ସମ୍ପର୍କରେ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରିଛନ୍ତି, ମାତ୍ର ଆଙ୍ଗିକ ରୀତି ସମ୍ପର୍କରେ କୌଣସି ଧାରଣା ଦେଇ ନାହାନ୍ତି । ଫ୍ରଏଡ଼ୀୟ ମନସ୍ତତ୍ତ୍ୱ ଅନୁଯାୟୀ ଚେତନ, ଅବଚେତନ ଓ ଅଚେତନ ମନର ବ୍ୟାଖ୍ୟା, ମାନସିକ ସ୍ତରରେ ଯୌନ-ଚେତନାର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଏବଂ ଏହି ଚେତନାରୁ ଉଦ୍ଭବ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ସଂଘର୍ଷ ନାଟକଟିର ଉପଜୀବ୍ୟ । ଏହା କେତେକ ପ୍ରତୀକାତ୍ମକ ଦୃଶ୍ୟ, ସଂଳାପ, ଘଟଣା ଓ ମୁଦ୍ରା ମାଧ୍ୟମରେ ପ୍ରକାଶିତ । କେବଳ ଯଦି ସଂଳାପର ଅସଲଗ୍ନତା, ପ୍ରତୀକ ପ୍ରୟୋଗ ଓ ବ୍ୟଞ୍ଜନା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ବିଚାର କରାଯାଏ, 'ଅରଣ୍ୟ ଫସଲ' ଉଦ୍ଭଟ ହୋଇପାରେ । କିନ୍ତୁ ନାଟକ ବିଚାରର ମୁଖ୍ୟ ଉପାଦାନ ବକ୍ତବ୍ୟ ଓ ପରିବେଷଣରୀତି ଉଭୟରେ ଉଦ୍ଭଟତାର ଅଭାବ ପରିଲକ୍ଷିତ । ତଥାପି ଓଡ଼ିଆ ନାଟକରେ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ ସୃଷ୍ଟି ଲାଗି ଯେଉଁ ପ୍ରାଥମିକ ଆଗ୍ରହ ଓ ଉତ୍କଣ୍ଠା, ତାହା ଏ ନାଟକ ରଚନାରେ ସ୍ପଷ୍ଟୀକୃତ । ଓଡ଼ିଆ ଦର୍ଶକଙ୍କୁ ନୂତନ ବିଶ୍ୱ-ଚେତନାରେ ଉଦ୍‌ବୁଦ୍ଧ କରିବା ଲାଗି ଏହି ନାଟ୍ୟକାର ଯେପରି ଅଙ୍ଗୀକାରବଦ୍ଧ । ମନୋରଞ୍ଜନଙ୍କ ଚତୁର୍ଥ ନବନାଟ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି ହେଉଛି ଏକ ସ୍ଥିତିବାଦୀ ନାଟକ 'ଅମୃତସ୍ୟ ପୁତ୍ରଃ' । ଏଠାରେ ସେ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ ବିଷୟରେ କୌଣସି ସୂଚନା ନ ଦେଇ ନୂତନ-ଧର୍ମୀ ନାଟକର ନୂତନତ୍ୱ ସୃଷ୍ଟି ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଆରୋପ କରିଛନ୍ତି ।

'ଅମୃତସ୍ୟ ପୁତ୍ର'ର କର୍ତ୍ତୃପକ୍ଷର ବକ୍ତବ୍ୟ—''ସୃଜନୀ ତାଁର ଜନ୍ମଲଗ୍ନରେ ବିଶ୍ୱାସ ରଖିଥିଲା ନାଟକ ଓ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ମାଧ୍ୟମରେ ଏପରି କିଛି ସୃଷ୍ଟି କରାଯିବା ଉଚିତ୍ ଯାହା ଦର୍ଶକର ବୌଦ୍ଧିକ ଅନୁଭୂତି ଓ ଚିନ୍ତାକୁ ଗଭୀର ଭାବେ ମନ୍ଥନ କରିପାରିବ ଏବଂ ତାର ଚେତନ ଓ ଅବଚେତନ ମନରେ ସ୍ଥାୟୀ ଛାପ ଆଙ୍କି ଦେଇପାରିବ । × × × ସେହି ଦାୟିତ୍ୱର ଭିତ୍ତିଭୂମି ଉପରେ ୧୯୭୧ ଅଗଷ୍ଟ ୯ ତାରିଖ ଦିନ କଟକଠାରେ ପରିବେଷିତ ହୋଇଥିଲା ସୃଜନୀର ଚତୁର୍ଥ ନାଟକ 'ଅମୃତସ୍ୟ ପୁତ୍ରଃ' ।''

'ଅମୃତସ୍ୟ ପୁତ୍ରଃ' ପରବର୍ତ୍ତୀ ନାଟକ 'କାଠଘୋଡ଼ା'ରେ କିନ୍ତୁ ନାଟ୍ୟକାର ତାଙ୍କର ଅନ୍ୱେଷଣରେ ଯଥେଷ୍ଟ ସାଫଲ୍ୟ ଲାଭ କରିଛନ୍ତି । 'କାଠଘୋଡ଼ା' ମୁଖବନ୍ଧରେ ସେ ଏକ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ ଲେଖୁଛନ୍ତି ବୋଲି କୌଣସି ଦାବୀ କରି ନ ଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଏଥିରେ କେତେକାଂଶରେ ଉଦ୍ଭଟତା ପରିସ୍ଫୁଟ । 'କାଠଘୋଡ଼ା' ପୂର୍ବବର୍ତ୍ତୀ ପ୍ରୟୋଗବାଦୀ ନାଟକ-ଗୁଡ଼ିକ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଜଗତର ନୈରାଶ୍ୟବାଦୀ ଚେତନାକୁ ଉପଜୀବ୍ୟ କରିଥିବାରୁ ତାହା ପରମ୍ପରା ଅନୁରକ୍ତ ଓଡ଼ିଆ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ନିକଟରେ ଆଶାନୁରୂପ ଗ୍ରହଣୀୟ ହୋଇପାରି ନାହିଁ । ସେ ଏଥିରେ ହତାଶ ନ ହୋଇ ତାଙ୍କର ପରୀକ୍ଷାକୁ ଜାରି ରଖିଛନ୍ତି । ଏହି ପ୍ରଚେଷ୍ଟା

ହେଉଛି 'ଅନ୍ୱେଷଣ'—ଏକ ନୂତନ ଶୈଳୀର ଅନ୍ୱେଷଣ, ଯେଉଁ ଶୈଳୀ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ କଥାବସ୍ତୁକୁ ଭାରତୀୟ ପରିବେଶ ଭିତରେ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଭାରତୀୟ ଗୀତ ଓ ଆଙ୍ଗିକରେ ପ୍ରକାଶ କରିପାରେ ।

କାଠଘୋଡ଼ାର 'କାହ୍ନୁ'ର ବକ୍ତବ୍ୟ—"ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଭାବରେ ମୁଁ ଏ ଅନ୍ୱେଷଣରେ ବିଶ୍ୱାସ କରେ । କାରଣ କେବଳ ଏହି ଅନ୍ୱେଷଣରୁ ହିଁ ପ୍ରକୃତ ଏକ ଯୁଗଧର୍ମୀ ନାଟକ ଜନ୍ମଲାଭ କରିପାରିବ । କିନ୍ତୁ ଏହି ଅନ୍ୱେଷଣ ଅନ୍ଧ ଅନ୍ୱେଷଣ ହେବା ଉଚିତ୍ ନୁହେଁ କିମ୍ବା ତାର ଯେ କୌଣସି ଫଳାଫଳକୁ ଶେଷ ସାଫଲ୍ୟ ବୋଲି ମଧ୍ୟ ମାନି-ନେବା ଉଚିତ୍ ନୁହେଁ । ଅନାସକ୍ତ ଦ୍ରଷ୍ଟା ରୂପେ ଏହି ଅନ୍ୱେଷଣ ପ୍ରସୂତ ନୂତନ 'ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକରେ ନିରପେକ୍ଷ ପର୍ଯ୍ୟାଲୋଚନା ଆବଶ୍ୟକ । ତେଣୁ ଏହି ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ପର୍ଯ୍ୟାଲୋଚନା କଲାବେଳେ ମନରେ ସ୍ୱତଃ ପ୍ରଶ୍ନ ଉଠିଛି, ଏ ଅନ୍ୱେଷଣର ଗତି କେଉଁଆଡ଼େ ? ଏହା ଠିକ୍ ବାଟରେ ଚାଲିଛି ନା ପଥଭ୍ରଷ୍ଟ ହୋଇ ଯାଉଛି ? ଏ 'ଅନ୍ୱେଷଣ' କଣ କେବଳ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟଧାରାର ଅନୁସରଣ କରି ଚାଲିବ ନା କିଛି ନୂତନ ପନ୍ଥାର ଆଶ୍ରୟ ନେବ ଯାହା ଫଳରେ ଭାରତୀୟ ବାତାବରଣର ଅନୁକୂଳ ଏକ ପ୍ରକୃତ ଯୁଗଧର୍ମୀ ନାଟକର ସୃଷ୍ଟି ହୋଇପାରିବ ?"

ଏହି ଜିଜ୍ଞାସାକୁ ସଫଳ ଭାବରେ ରୂପାୟିତ କରିବା ଲାଗି ମନୋରଞ୍ଜନଙ୍କ ଦୀର୍ଘଦିନର ପ୍ରଚେଷ୍ଟା ପ୍ରତି ଏକ ସିଂହାବଲୋକନର ଆବଶ୍ୟକତା ରହିଛି । ୧୯୬୮ ଠାରୁ ଆରମ୍ଭ କରି ୧୯୭୨ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଏହି ଚାରିବର୍ଷ କାଳ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକକୁ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟକ ପ୍ରଭାବିତ ସମକାଳୀନ ଭାରତୀୟ ନାଟକ ସହିତ ସମକକ୍ଷ କରିବାକୁ ଯାଇ ସେ ଯେଉଁ ଅକ୍ଳାନ୍ତ ଉଦ୍ୟମ କରିଛନ୍ତି, ତାହା ବାସ୍ତବରେ ପ୍ରଶଂସନୀୟ । ଦୀର୍ଘଦିନ ଶୈଳିକ ଚିନ୍ତାର ଆଲୋଡ଼ନରୁ ପ୍ରସୂତ ବିମୂର୍ତ୍ତ ନାଟକ 'କାଠଘୋଡ଼ା' ପାରମ୍ପରିକ ଗୀତିନାଟ୍ୟ ଶୈଳୀରେ ରଚିତ ହୋଇଥିବାରୁ ଓଡ଼ିଆ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ନିକଟରେ ବିଶେଷଭାବେ ଆଦୃତ । ଏହି ନାଟକର ଆଙ୍ଗିକରେ ବ୍ରେଖ୍ଟୀୟ ଏପିକ୍ ନାଟ୍ୟଶୈଳୀର କିପରି ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ରହିଛି, ତାହା 'ବ୍ରେଖ୍ଟୀୟ ନାଟ୍ୟରୀତି' ଅଧ୍ୟାୟରେ ଆଲୋଚିତ । 'କାଠଘୋଡ଼ା'ର ଶୈଳିକ ମୂଲ୍ୟାୟନ ଏହି ଲେଖକଙ୍କର 'ଗୀତିନାଟ୍ୟରୁ ଆବସର୍ଡ଼ ଡ୍ରାମା' ପ୍ରବନ୍ଧରେ କେତେ ବର୍ଷ ତଳେ କରି ଯାଇଥିଲା । ଆଜି ନୂତନ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ଏହାର ପୁନର୍ମୂଲ୍ୟାଙ୍କନ ଆବଶ୍ୟକ । ※

'କାଠଘୋଡ଼ା' ଆଧୁନିକ ଜୀବନବୋଧର ଏକ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି । ଅବଶ୍ୟ ଏ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ପୁରାତନ ନାଟ୍ୟରୀତି ଅନୁଯାୟୀ ନୁହେଁ । ଟ୍ରାଜେଡ଼ିରୁ ଆଧୁନିକ ନାଟକର ଅସଙ୍ଗତାବୋଧର ସୃଷ୍ଟି । ପୁରାତନ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ଆଧୁନିକ ରୂପାନ୍ତର ହେଉଛି ଉଦ୍ଭଟ

※ ନୀଳାଦ୍ରି ଭୂଷଣ ହରିଚନ୍ଦନ-ଗୀତିନାଟ୍ୟରୁ ଆବସର୍ଡ଼ ଡ୍ରାମା, ନବରବି (ଏପ୍ରିଲ୍, ୧୯୭୫)

ନାଟକ । ଆଜି ନାଟକରେ ସ୍ୱଭାବବାଦର ପ୍ରଭାବ ନାହିଁ । ଜୀବନର ସାବଲୀଳତା ଯେଉଁଠାରେ ଧ୍ୱସ୍ତ ବିଧ୍ୱସ୍ତ ଓ ବିକ୍ଷିପ୍ତ ହୋଇପଡ଼ିଛି, ସେଠାରେ ଆଧୁନିକ ଜୀବନକୁ ଗତାନୁଗତିକ ନାଟ୍ୟରୀତିରେ ପ୍ରକାଶ କରିହେବ କିପରି ? ତେଣୁ ଆଧୁନିକ ମଣିଷର ଉଦ୍ଭଟ ସ୍ଥିତିକୁ ପ୍ରକାଶ କରିବା ଲାଗି ନାଟ୍ୟ ପ୍ରୟୋଜନା ଉଦ୍ଭଟ ହେବାକୁ ବାଧ୍ୟ ହୋଇଛି । ମଣିଷର ଯେଉଁ ଅବସ୍ଥାକୁ ସହଜ ଭାଷାରେ ସରଳ ଅଭିନୟ ଭିତର ଦେଇ ବୁଝାଇବା ଅସମ୍ଭବ, ତାହା କିନ୍ତୁ ଉଦ୍ଭଟ ରୀତିର ନାଟ୍ୟ ଉପସ୍ଥାପନରେ ସମ୍ଭବ । ଉଦ୍ଭଟତା ଭିତର ଦେଇ ହିଁ ଦର୍ଶକ ପ୍ରକୃତ ସତ୍ୟକୁ ଉପଲବ୍ଧ କରିବା ଲାଗି ସକ୍ଷମ । 'କାଠଘୋଡ଼ା' ପ୍ରତୀକ ମଣିଷର ଅସହାୟତାର ସୂଚକ । 'କାଠଘୋଡ଼ା'ଟିଏ ଦେଖିଲେ ହଠାତ୍ ଗତିଶୀଳତା, ଚଞ୍ଚଳତାର ଏକ ଭାବବୋଧ ମନ ଭିତରେ ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ । କିନ୍ତୁ ପରମୁହୂର୍ତ୍ତରେ ନିପଟ ବାସ୍ତବତା ଭିତରେ ସେ ଭାବନା ଉଭେଇ ଯାଏ । 'କାଠଘୋଡ଼ା'ର ଶକ୍ତିହୀନତା; ସ୍ଥାଣୁତା ବିଷୟରେ ସଚେତନତା ଆସେ । ଆଧୁନିକ ମଣିଷର ଜୀବନ ଠିକ୍ ଏହିପରି । ତାର ଚଳନ୍ତି ଶକ୍ତି ଥିଲେ ବି ସେ ଚାଲି ପାରୁ ନାହିଁ । ଆଗେଇ ଯିବାର ସମସ୍ତ ପ୍ରତିଶ୍ରୁତି ବନ୍ଧନ କରି ମଧ୍ୟ ପରିସ୍ଥିତି ଚାପରେ ସେ ପଡ଼ି ରହୁଚି ସଦା ପଛରେ । ମୁକ୍ତିର ଆନନ୍ଦ ତାର କଳ୍ପନା ଜଗତକୁ ଆଲୋଡ଼ିତ କରେ, କିନ୍ତୁ ଏଠାରେ ମୁକ୍ତି କାହିଁ ? ପକ୍ଷୀରାଜ ଘୋଡ଼ାର କଳ୍ପନା ଏକ ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ଭାବାବେଗରୁ ସୃଷ୍ଟ । ପକ୍ଷୀରାଜ ଘୋଡ଼ା ମନଇଚ୍ଛା ଉଡ଼ିବୁଲେ ଶୂନ୍ୟ ଆକାଶରେ । ଲଗାମ ତାର ନାହିଁ । କିନ୍ତୁ ମଣିଷ ମୁକ୍ତ ଭାବରେ ଉଡ଼ିବୁଲିବାର ସ୍ୱପ୍ନ ଆଉ ଦେଖି ପାରେ ନାହିଁ । ଚତୁର୍ଦ୍ଦିଗରେ ସେ ଦେଖେ ବନ୍ଧନ, କେବଳ ବନ୍ଧନ । ସେ କାଠଘୋଡ଼ା, ନିଜ ଉପରେ ନିଜର କର୍ତ୍ତୃତ୍ୱ ନାହିଁ । ଇଚ୍ଛା କରି ସେ ଯାଇପାରେନା ଆଗକୁ । ମଣିଷର ଅସହାୟ ଜୀବନଚର୍ଯ୍ୟାର ଏକ ବିକଟ ରୂପ ଫୁଟି ଉଠିଛି ଦୁଇଟି ଦମ୍ପତିର ଜୀବନ ଚିତ୍ର ଭିତର ଦେଇ, ଯେଉଁମାନେ କି ମୁକ୍ତ ହୋଇ ମଧ୍ୟ ମୁକ୍ତି ପାଇ ପାରିଲେ ନାହିଁ, କ୍ଷମତା ଥାଇ ବି ପୂର୍ଣ୍ଣତା ପାଇପାରିଲେ ନାହିଁ । ଅପୂର୍ଣ୍ଣତା, ଅଶାନ୍ତି, ଦୁଃଖ, ଯନ୍ତ୍ରଣା, କଷ୍ଟ ଭିତରେ ସାରା ଜୀବନ ବନ୍ଦୀ ହୋଇ ରହିବାକୁ ବାଧ୍ୟ ହେଲେ ।

ମୁକ୍ତିର ଆନନ୍ଦ ମଣିଷର ସହଜାତ ; କିନ୍ତୁ ଆଜିର ଜଗତରେ ମୁକ୍ତି ବଡ଼ ଦୁର୍ଲ୍ଲଭ । ମୁକ୍ତି ପାଇଁ ଆଶାନ୍ୱିତ ହୋଇ ଦୌଡ଼ିଗଲା ବେଳକୁ ମୁକ୍ତି ଘୁଞ୍ଚି ଯାଉଚି ଦୂରକୁ ଦୂରକୁ । ମଣିଷ ମୁଣ୍ଡ ଗୁଞ୍ଜି ପୁଣି ପଡ଼ି ରହୁଛି ନିଜର ପାରିପାର୍ଶ୍ୱିକ, ସାମାଜିକ ଜୀବନର ଅନ୍ଧ ଆବେଷ୍ଟନୀ ଭିତରେ । "ମୁକ୍ତି ମିଳିବା ଯେବେ ସତ୍ୟ ନୁହେଁ, ସତ୍ୟ ଯେବେ ଜୀବନର ସେଇ କଷ୍ଟ, ହାହାକାର, ଯନ୍ତ୍ରଣା, ତାହା ହେଲେ ମୁକ୍ତିର ସ୍ୱପ୍ନ ନ ଦେଖି ସେଇ ସତ୍ୟକୁ— ଯନ୍ତ୍ରଣା, ହାହାକାର, କ୍ଲେଶ, ନିର୍ଯ୍ୟାତନା ଆଉ ଅତ୍ୟାଚାରର ଭିତରେ ଛଟପଟ ହେବାର ସତ୍ୟକୁ ଗ୍ରହଣ କରିଗଲେ, ସ୍ୱୀକାର କରିଗଲେ କ୍ଷତି କଣ ? ଛଳନା କାହିଁକି ? ଅଭିନୟ କାହିଁକି ? ଯନ୍ତ୍ରଣା, ଅସହ୍ୟ ଯନ୍ତ୍ରଣା, ଉପାୟ ନାହିଁ, ଅନ୍ୟବାଟ ନାହିଁ ।" ଆଜିର ମଣିଷକୁ ମୁକ୍ତ କରିଦେଲେ ମଧ୍ୟ ସେ ମୁକ୍ତ ହୋଇ ପାରୁନାହିଁ । ସବୁଠି ସେଇ ନୈରାଶ୍ୟର ଭାବ, କେଉଁଠି ବନ୍ଧନରେ ତ ଅନ୍ୟ କେଉଁଠି ମୁକ୍ତିରେ । ମୁକ୍ତିର ଆନନ୍ଦ ଅନୁଭବ

କରିବାର ଶକ୍ତି ତାର ନାହିଁ । କାରଣ ତାର ମୁକ୍ତିର ପରିସର ସୀମାବଦ୍ଧ । ମୁକ୍ତି ବି ଯନ୍ତ୍ରଣାଦାୟକ । ମୁକ୍ତିର ଯନ୍ତ୍ରଣାକୁ ସହ୍ୟ କରିବା ଲାଗି ସେ ଅକ୍ଷମ । ଗୋଟିଏ ସ୍ଥାନରେ ଆଘାତ ପାଇ ସେ ଯନ୍ତ୍ରଣା ଜର୍ଜରିତ, ଅନ୍ୟତ୍ର ଆଘାତ ଅଭାବରେ ସେ ଯନ୍ତ୍ରଣାର ଶିକାର । "ଆଘାତ ନ ଥିଲେ ଜୀବନ ନାହିଁ—ସଂଘର୍ଷ ନ ଥିଲେ ଜୀବନ ନାହିଁ—ସେଠି ଆଘାତ ଭିତରେ ଜୀବନ ନ ଥିଲା—ଏଠି ଆଘାତ ନାହିଁ ଜୀବନ ନାହିଁ ।" ଏହିପରି ଏକ ଦ୍ୱିଧାଗ୍ରସ୍ତ ଜୀବନଯାତ୍ରାରେ ମଣିଷ ଅବସାଦଗ୍ରସ୍ତ ହୋଇ ପଡ଼ୁଛି । ଲକ୍ଷ୍ୟହୀନ ପଦଯାତ୍ରା ଭିତରେ ବଞ୍ଚିବାର ଉତ୍ତେଜନାଟିକୁ ଭୁଲି ଯାଉଛି । ତା ନିକଟରେ ଯେମିତି ଜୀବନ ଆଉ ମରଣ ଉଭୟ ସମାନ । ଜୀବନରେ କ୍ଳାନ୍ତିର ଶେଷ ନାହିଁ, ମରଣରେ ବି ମୁକ୍ତି ନାହିଁ ।

ନୂତନତ୍ୱର ମୋହରେ ପୁରୁଣା ପରମ୍ପରାକୁ ଭାଙ୍ଗି ଆଗକୁ ମାଡ଼ିଯିବା ମଣିଷର ସହଜାତ ଇଚ୍ଛା । କିନ୍ତୁ ସମାଜର ଆବେଷ୍ଟନୀ ଭିତରେ ଏହା ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । ସାମାଜିକ ନୀତି ନିୟମକୁ ମାନି ନେବାକୁ ସେ ବାଧ୍ୟ । ତେବେ ପାଦେ ମାତ୍ର ଆଗକୁ ସେ ଯାଇପାରୁ ନାହିଁ, ଯେତିକି ଆଗକୁ ଯାଉଛି, ସେତିକି ପୁଣି ଫେରି ଆସୁଛି । ମନ ଭିତରେ ସେଇ ପାରମ୍ପରିକତା, ସାମାଜିକତାର ଭୟ, ଆଶଙ୍କା । ପାରମ୍ପରିକ ମନ ଏବଂ ଆଧୁନିକ ମନ ଭିତରେ କୌଣସି ସମନ୍ୱୟ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହୋଇପାରୁ ନାହିଁ । ସବୁ ସମୟରେ ଦେଖାଦେଉଛି ଆତ୍ମବିରୋଧଭାବ । ପ୍ରକୃତ ଘୋଡ଼ାର ସିନା ଶକ୍ତି ଅଛି, ସମସ୍ତ ବନ୍ଧନ ଛିନ୍ନ କରି ଦୂରକୁ ଚାଲିଯିବାକୁ; କିନ୍ତୁ କାଠଘୋଡ଼ାର ସେ ଶକ୍ତି କାହିଁ ? ସେ ସମସ୍ତ ଅତ୍ୟାଚାର, ଚାବୁକମାଡ଼ ସତ୍ତ୍ୱେ କୁଆଡ଼େ ଯାଇ ପାରିବନି । ମଣିଷ ତାକୁ ଯେତିକି ବାଟ ଘୋଷାଡ଼ି ନେବ ସେ ସେତିକି ବାଟ ଯିବ । ସାମାଜିକ ସ୍ୱୀକୃତିର ଅନିବାର୍ଯ୍ୟତା ହେତୁ ମଣିଷ ବିବାହ କରୁଛି । କିନ୍ତୁ ଏ ବନ୍ଧନ ବିବାହୋତ୍ତର ଜୀବନରେ ଏକ ଯନ୍ତ୍ରଣା ଭାବରେ ଉପସ୍ଥିତ ହେଉଛି । ପରସ୍ପରର ସ୍ୱାଧୀନତା ଲୋପ ପାଉଛି । ଜଣେ ଅନ୍ୟ ଜଣକର କାର୍ଯ୍ୟକଳାପ ଉପରେ ଦୃଷ୍ଟି ଦେଉଛି, ତାକୁ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ କରୁଛି, ବାରମ୍ବାର ସଚେତନ କରି ଦେଉଛି । ସ୍ୱାଧୀନ ବିହାର, ସ୍ୱାଧୀନ ଭ୍ରମଣ ସଙ୍କୁଚିତ ହୋଇପଡ଼ୁଛି । ମଣିଷର ଜୀବନ ଏକ ଧରାବନ୍ଧା ଗତିରେ ପଡ଼ି କୃତ୍ରିମ ହୋଇଯାଉଛି । ପାରସ୍ପରିକ ସନ୍ଦେହ, ଅବିଶ୍ୱାସ, ନିର୍ଭରଶୀଳତାର ଅସହ୍ୟ ଯନ୍ତ୍ରଣାରୁ ମୁକ୍ତିଲାଭର ପ୍ରୟାସୀ ହୋଇ ସ୍ୱାମୀ ସ୍ତ୍ରୀ ପରସ୍ପରଠାରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ହୋଇଯିବାକୁ ଚାହୁଁଛନ୍ତି ସେପରି ମୁକ୍ତିର ସନ୍ଧାନ କରିଛନ୍ତି କାଠଘୋଡ଼ା ନାଟକର ପୀତାମ୍ବର-ଦୀପା ଆଉ ଅରୁଣ-ଶିଖା । କେଉଁଠାରେ ପୁରୁଷ ପ୍ରଭୁତ୍ୱ ବିସ୍ତାର କରି ବସୁଛି ତ କେଉଁଠାରେ ସ୍ତ୍ରୀ ପ୍ରଭୁତ୍ୱ କରୁଛି । ଜଣେ ଅନ୍ୟ ଜଣକର ସ୍ୱାଧୀନତାକୁ ବଳାତ୍କାରରେ ଅପହରଣ କରିଚାଲିଛି । ଏହିପରି ଦୁଇଟି ଦମ୍ପତି ମଧ୍ୟରୁ ଗୋଟିଏ ସ୍ଥାନରେ ପୁରୁଷ ଉତ୍ପୀଡ଼ିତ, ଅନ୍ୟ ସ୍ଥାନରେ ନାରୀ ଉତ୍ପୀଡ଼ିତା । ବୈବାହିକ ବନ୍ଧନରେ ଆବଦ୍ଧ ରହି ସେମାନଙ୍କର ସମସ୍ତ ସ୍ୱାଧୀନତା ବିପର୍ଯ୍ୟସ୍ତ । ସ୍ୱତଃସ୍ଫୂର୍ତ୍ତି ହୃଦୟାବେଗ ଓ ସ୍ୱାଧୀନ ଚିନ୍ତାରୁ ସେମାନେ ବଞ୍ଚିତ । ସ୍ୱାଧୀନତା ଯେପରି ବୈବାହିକ ଜୀବନର ଏକ ମାରାତ୍ମକ ଶତ୍ରୁ । ସମାଜ ପ୍ରତି ଆନୁଗତ୍ୟ ଓ ଲୌକିକତାର ନିର୍ମମ ଅତ୍ୟାଚାର ଭିତରୁ ମୁକ୍ତ ପାଇବାକୁ ଉଭୟ କ୍ଷେତ୍ରରେ ପୁରୁଷ ଓ ସ୍ତ୍ରୀ ଚେଷ୍ଟିତ; କିନ୍ତୁ ସେମାନଙ୍କର ଶକ୍ତିର ଅଭାବ, ସାହସର

ଅଶିବ । ସାମାଜିକ ବନ୍ଧନର ଅନ୍ତରାଳରେ ରହିଥିବା ପରମ୍ପରାର ଭୟ ସେମାନଙ୍କ ପାଦକୁ ପଛରୁ ରହି ବାନ୍ଧି ପକାଉଛି । ସେମାନେ କିଛିବାଟ ଆଗେଇ ଯିବାର ଚେଷ୍ଟାକରି ପୁଣି ସ୍ଥିତାବସ୍ଥାକୁ ଫେରି ଆସୁଛନ୍ତି । ତାହାଛଡ଼ା ଦୁଃଖ, ଯନ୍ତ୍ରଣା ସବୁ ପରିସ୍ଥିତିରେ ସମାନ । ଜଣେ ଜଣକଠାରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ହୋଇ ଅନ୍ୟ ଜଣକ ସହିତ ମିଳିତ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଯନ୍ତ୍ରଣାର ଶେଷ ହେବ ନାହିଁ । ସେମାନେ ପୁଣି ପରସ୍ପର ଖୋଜିବେ ବନ୍ଧନ । ପରିସ୍ଥିତି ବା ପରିବେଶ ଏଥିପାଇଁ ସେମାନଙ୍କୁ ବାଧ୍ୟ କରିବ । ମଣିଷ ତାର ସ୍ଥିତିକୁ ବଦଳାଇ ଦେଲେ ମଧ୍ୟ ଯନ୍ତ୍ରଣା ହାତରୁ ରକ୍ଷା ପାଇ ପାରିବ ନାହିଁ । ଯଦି ସବୁଠାରେ ସେହି ଅତ୍ୟାଚାର, ସେହି ଗ୍ଲାନି, ଘର ଭିତରେ ଯେପରି, ବାହାରେ ସେପରି; ତେବେ ସେମାନେ ପରସ୍ପରକୁ ଛାଡ଼ି ଦୂରକୁ ଚାଲିଯିବେ କାହିଁକି ? ପୁଣି ପଛକୁ ଫେରି ଆସିବା ହିଁ ଯୁକ୍ତି-ସଂଗତ ପନ୍ଥା । କାଠଘୋଡ଼ାରେ ପର ଲାଗିଲେ ମଧ୍ୟ ତାର ଉଡ଼ିବାର ଶକ୍ତି ନାହିଁ । ମନ ଘୋଡ଼ା ସିନା ମୁହୂର୍ତ୍ତିକେ ଉଡ଼ିଯାଏ ବହୁ ଦୂରକୁ, କିନ୍ତୁ ପ୍ରକୃତରେ ସେ ଉଡ଼ିପାରେ କେତେ ଦୂର ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ? ପୁଣି ତ ଶୂନ୍ୟ ଆକାଶରୁ ଧୂଳିମାଟିର ନିରାଟ ବାସ୍ତବତା ଆଡ଼କୁ ଫେରି ଆସିବାକୁ ବାଧ୍ୟ ହୁଏ । ପୁଣି ଅନ୍ୟ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ପ୍ରତୀକଟି ବିଚାରଣୀୟ । ବାରମ୍ବାର ଚାବୁକ ଖାଇ ଘୋଡ଼ା ଦୌଡ଼ୁଛି । ଅଥଚ ସେ ନିର୍ଦ୍ଦୋଷ । ତା ଉପରେ ଆମେ କେବଳ ପ୍ରଭୁତ୍ୱ କରିବା ଜାଣୁ । ସେତେବେଳେ ଖାଲି ଦୌଡ଼ିବା ଯେପରି ତାର ଧର୍ମ । ତାର ଶାରୀରିକ ବା ମାନସିକ ଅବସ୍ଥା ପ୍ରତି ଆମର ଦୃଷ୍ଟି ନ ଥାଏ । ତା ଉପରେ କରାଯାଉଥିବା ଅତ୍ୟାଚାରକୁ ଆମେ ଅତ୍ୟାଚାର ବୋଲି ଗଣନା କରୁନାହୁଁ । ସ୍ୱାମୀ ଓ ସ୍ତ୍ରୀର ପରସ୍ପର ପ୍ରତି ନିର୍ଭରଶୀଳତା ଏହିପରି ଏକ ଅତ୍ୟାଚାରର ନାମାନ୍ତର । କେହି କାହାର ମନକୁ ଚହ୍ନିବାକୁ ଅକ୍ଷମ । ବାହାରକୁ ଦିଶୁଥିବା ସୁନ୍ଦର, ସୁଖମୟ ସମ୍ପର୍କ ଭିତରେ କେତେ ଅସଙ୍ଗତି, କେତେ ଦ୍ୱିଧା-ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ । ପୁଣି ସେମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ଥିବା ପାରସ୍ପରିକ ଅଧିକାର ଓ କର୍ତ୍ତୃତ୍ୱରେ ଆନ୍ତରିକତାର ପରିମାଣ କେତେ ? ଜଣେ ଅନ୍ୟ ଜଣଙ୍କର ଇଚ୍ଛା ବା ଆଦେଶକୁ ବିନା ଦ୍ୱିଧାରେ, ବିନା ପ୍ରଶ୍ନରେ ପାଳନ କରିବାଠାରୁ ବଳି ଆଉ ଦୁଃଖ କଣ ଅଛି ? ବୈବାହିକ ବନ୍ଧନରେ ଆବଦ୍ଧ ହେବା ପରେ ହିଁ ପ୍ରତ୍ୟେକଙ୍କୁ ଏହି ଅତ୍ୟାଚାରକୁ ନିର୍ବିବାଦରେ ମାନି ନେବାକୁ ପଡ଼େ । ଅଥଚ ସାମାଜିକ ଖୋଳ ପିନ୍ଧା ବୈବାହିକ ଜୀବନ ଆମକୁ ଦିଶେ ସୁନ୍ଦର, ସ୍ୱାଭାବିକ । ପୁଣି ଏହି ଅତ୍ୟାଚାରର ଆଉ ଏକ ଭିନ୍ନ ରୂପ ଅଛି । ସ୍ୱାମୀ ସ୍ତ୍ରୀଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ଥିବା ସ୍ନେହ, ଅନୁରକ୍ତି ପରସ୍ପରର ସ୍ୱାଧୀନତାକୁ ଅପହରଣ କରେ । ସବୁ ବିଷୟରେ ସେମାନଙ୍କର ଥାଏ ଏକ ପ୍ରାଚୀନ ସଂହତଭାବ । ଅନାଗତ ବିପଦ ପ୍ରତି ପରସ୍ପର ପରସ୍ପରକୁ ସତର୍କ କରାଇ ଦିଅନ୍ତି । ଫଳରେ ଜୀବନର ସମସ୍ତ ରୋମାନ୍ସ ହୁଏ ଅବଲୁପ୍ତ । ସ୍ନେହ, ଶ୍ରଦ୍ଧା, ସହାନୁଭୂତିର ପ୍ରତିଦାନରେ ଜଣେ ଅନ୍ୟଜଣକୁ ବାନ୍ଧିକରି ରଖିବାକୁ ଚାହେଁ । ଏହି ସ୍ନେହର ଅତ୍ୟାଚାର ମଣିଷର ଅବଚେତନ ମନରେ କମ୍ ବଡ଼ ଆଘାତ ଦିଏ ନାହିଁ । ପିରାନ୍ଦେଲୋଙ୍କ ‘A man with a flower in his mouth’ ନାଟକରେ ସ୍ତ୍ରୀର ସ୍ନେହର ଅତ୍ୟାଚାରରେ ବ୍ୟତିବ୍ୟସ୍ତ ଲୋକଟିର କମ୍ବା ‘ଆଗାମୀ’ ନାଟକ ବର୍ଣ୍ଣିତ ଗଗନବିହାରୀଙ୍କ ଅତିରିକ୍ତ ସ୍ନେହଦ୍ୱାରା ଅତ୍ୟାଚାରିତା ଜୟଶ୍ରୀର

କଥା ବିଚାରକୁ ନେଲେ ମଣିଷର ଏହି ଅସହାୟତା ସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇଉଠେ । 'କାଠଘୋଡ଼ା' ନାଟକର ଦମ୍ପତିଯୁଗଳଙ୍କ ପାରସ୍ପରିକ ସମ୍ପର୍କ ଓ ଅତ୍ୟାଚାରକୁ ଏହି ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ମଧ୍ୟ ବିଚାର କରାଯାଇପାରେ ।

'କାଠଘୋଡ଼ା' ନାଟକର ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ କଥାବସ୍ତୁ ନାହିଁ । ନାଟକର ଆରମ୍ଭରେ ଯେଉଁ ଯନ୍ତ୍ରଣାର ସ୍ୱର, ଶେଷରେ ମଧ୍ୟ ସେଇ ଯନ୍ତ୍ରଣାର ସ୍ୱର ଅନୁରଣିତ । ମାନସିକ ଗତିହୀନତାର ଏକ ଭୟଙ୍କର ଚିତ୍ର ଏଥିରେ ଉପସ୍ଥାପିତ । ଏଭଳି ଏକ ଉଦ୍ଭଟ ସ୍ଥିତିକୁ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟ୍ୟଶୈଳୀ ବ୍ୟତୀତ ଅନ୍ୟ କୌଣସି ଶୈଳୀରେ ପ୍ରକାଶ କରାଯାଇ ପାରିବ କି ? ସେହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ କାଠଘୋଡ଼ାର ବକ୍ତବ୍ୟ ପ୍ରକାଶ ପାଇଛି ଏକ କଥାବସ୍ତୁହୀନ, ଆଦ୍ୟ-ମଧ୍ୟ-ଅନ୍ତହୀନ, ନାଟକୀୟ ସଂଳାପହୀନ ଏକ ନାଟକ ମାଧ୍ୟମରେ । କିନ୍ତୁ ଏଠାରେ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରିବାକୁ ହେବ ଯେ ନାଟକଟି ବାହ୍ୟ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଗତିହୀନ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଲୁକ୍କାୟିତ ଭାବରେ ଏହାର ଏକ ଅନ୍ତଃସ୍ରୋତା ଗତି ରହିଛି । ଭାଷା ଅର୍ଥହୀନ ମନେ ହେଲେ ବି ଆଧୁନିକ ଯୁଗର ବିପର୍ଯ୍ୟସ୍ତ ଅସହାୟ ଜୀବନବୋଧକୁ ବୁଝାଇବା ପାଇଁ ସବୁଠାରୁ ବେଶୀ ଅର୍ଥପୂର୍ଣ୍ଣ ଓ ଶକ୍ତିଶାଳୀ । ସବୁ ସତ୍ତ୍ୱେ ନାଟ୍ୟକାର ଏ ନାଟକଟିର ପରିକଳ୍ପନାରେ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟାଭିମୁଖୀ ନ ହୋଇ ପ୍ରାଚ୍ୟାଭିମୁଖୀ ହୋଇଛନ୍ତି । ଆଧୁନିକତା ଫୁଟାଇବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଛନ୍ତି ପାରମ୍ପରିକତା ମାଧ୍ୟମରେ, ଗୀତିନାଟ୍ୟର ଆଙ୍ଗିକରେ ।

ପରମ୍ପରା ଉପରେ ହିଁ ଆଧୁନିକତାର ପ୍ରତିଷ୍ଠା । ପାରମ୍ପରିକ ମନ ଗ୍ରହଣ କଲା ଭଳି ଏକ ଫର୍ମରେ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକର ବକ୍ତବ୍ୟକୁ ପରିସ୍ଫୁଟ କରି ପାରିଲେ ତାହା ସହଜରେ ଗ୍ରହଣୀୟ ହୋଇ ପାରିବ । ଏଇ ବିଚାରରେ ମନୋରଞ୍ଜନ ଏପରି ଏକ ଫର୍ମ ବ୍ୟବହାର କରିଛନ୍ତି, ଯାହା ଆମର ପାରମ୍ପରିକ ଗୀତିନାଟ୍ୟରୀତି ସହ ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ରକ୍ଷା କରିଛି । ଅଥଚ ଏହା ଆଧୁନିକ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ଉଦ୍ଭଟ । ଗୀତିନାଟ୍ୟର ଘଟଣାଗତ ଅସଂଲଗ୍ନତା, ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣର ଗୁରୁତ୍ୱହୀନତା, ସଂଳାପର ସଙ୍ଗତିହୀନତା ଏକ ପ୍ରକାର ଉଦ୍ଭଟ ପରିସ୍ଥିତିର ସୃଷ୍ଟି କରେ । ଯତିହୀନ ଗଦ୍ୟ ରଚନା ସହିତ ପଦ୍ୟ ରଚନା ଓ ଅତି ନାଟକୀୟ ଅଭିନୟ ଗୀତିନାଟ୍ୟର ପରିବେଶକୁ ବାସ୍ତବତାଠାରୁ ଦୂରେଇ ନିଏ । କିନ୍ତୁ ଅବାସ୍ତବ ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି ସତ୍ତ୍ୱେ ନାଟ୍ୟଗତ ଇଲ୍ୟୁଜନ୍ ଯୋଗୁଁ ଦର୍ଶକ ଏଥିରୁ ବାସ୍ତବ ଘଟଣା ଓ ପରିବେଶକୁ ଉପଲବ୍ଧି କରିପାରେ । ମନୋରଞ୍ଜନ ସଂସ୍କୃତ ନାଟକରୁ ଯାହାରେ ଗୃହୀତ ସୂତ୍ରଧାର ଭୂମିକାକୁ ନାଟକର ଏକ ମୁଖ୍ୟ ଭୂମିକା ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । ସୂତ୍ରଧାର ନାଟକୀୟ ପରିବେଶ ଓ ଘଟଣାକୁ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ବୁଝାଇଦେବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ନାଟ୍ୟକାରର ବକ୍ତବ୍ୟକୁ ସ୍ପଷ୍ଟ କରି ଦେଉଛି । ଏହା ଉଦ୍ଭଟ ନାଟ୍ୟ ଦର୍ଶନରେ ଅନଭ୍ୟସ୍ତ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ସହିତ Communication ରକ୍ଷାରେ ବିଶେଷ ସହାୟକ ।

ଉଦ୍ଭଟ ନାଟ୍ୟରୀତିର ଅନୁସରଣରେ ଏହାକୁ କଥାବସ୍ତୁହୀନ କରାଇବାର ପ୍ରଚେଷ୍ଟା ରହିଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଏକ ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ଘଟଣାଧାରା ଦର୍ଶକକୁ ବିଶେଷ ପ୍ରଭାବିତ କରିପାରେ ।

ସଂଳାପଗୁଡ଼ିକର ଅସଂଲଗ୍ନତା, ଅତି ସଂକ୍ଷିପ୍ତତା ଓ ପ୍ରତୀକ ଧର୍ମୀତା ନାଟକକୁ ଭାବଗମ୍ଭୀର କରିବାରେ ସାହାଯ୍ୟ କରି ନାଟକଟି ଓଡ଼ିଶୀ ପରିବେଶ ହେତୁ ଏପରି ସମନ୍ୱିତ ହୋଇଛି ଯେ ଏହାର ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଭିତ୍ତିଭୂମି ସହଜରେ ସ୍ପଷ୍ଟ ହୁଏ ନାହିଁ । ଉଭୟ ଧାରାର ସମାବେଶରେ ଏହା ଏକ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ନାଟ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି । ମୋଟ ଉପରେ କହିବାକୁ ଗଲେ 'କାଠଘୋଡ଼ା' ନାଟକରେ ମନୋରଞ୍ଜନଙ୍କର ଅଭିନବତାର ଅନ୍ୱେଷଣ ସାର୍ଥକତା ଲାଭ କରିପାରିଛି । ଏହା ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ ନ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଉଦ୍ଭଟତା ଆଡ଼କୁ ଏକ ସଫଳ ପଦକ୍ଷେପ । ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ଏହା ପୂର୍ଣ୍ଣାଙ୍ଗ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ ରଚନାର ପ୍ରେରଣା ଯୋଗାଇଛି ।

ଏହାର ସମକାଳରେ ରଚିତ ଓ କଟକ ବେତାର କେନ୍ଦ୍ରରୁ ପ୍ରସାରିତ 'ଦୁଇଟି ସୂର୍ଯ୍ୟଦଗ୍ଧ ଫୁଲକୁ ନେଇ' (୧୯୭୨) ଉଦ୍ଭଟ ନାଟ୍ୟଧାରାର ଏକ ଅଭିନବ ପରୀକ୍ଷା । ନାଟକଟିର ଚରିତ୍ର ସଂଖ୍ୟାକୁ ମାତ୍ର ଦୁଇଟିରେ ସୀମାବଦ୍ଧ ରଖି ନାଟ୍ୟକାର ମଣିଷର ଯନ୍ତ୍ରଣା-ଦଗ୍ଧ ଜୀବନର ଏକ କ୍ଷମବକାଶ ଦର୍ଶାଇଛନ୍ତି । ଇଓ୍ୱୋନେସ୍କୋଙ୍କ ନାଟକ ପରି ଭୟ, ନୈରାଶ୍ୟ, ଅସାମର୍ଥ୍ୟ, ଯୁକ୍ତିହୀନତା ନାଟକଟିରର ମୂଳ ଉପାଦାନ ଭାବରେ ଗୁମ୍ଫିତ । ନାଟକର ଦୁଇଟି ଅସହାୟ ନିଃସଙ୍ଗ ଚରିତ୍ର ରାଜା ଓ ରାଣୀ । ବର୍ତ୍ତମାନର ତୀବ୍ର ବାସ୍ତବତା ସହ୍ୟ କରି ନ ପାରି ଏକ ରୋମାଣ୍ଟିକ ଜଗତ ଭିତରକୁ ବା ଏକ ଇଲ୍ୟୁଜନ ଭିତରକୁ ପଳାଇ ଯିବାପାଇଁ ସେମାନେ ବ୍ୟସ୍ତ । ସେମାନେ ଅତୀତର ସ୍ମୃତିଚାରଣ କରି ଶୈଶବ ଓ ଯୌବନ ଭିତରେ ସାନ୍ତ୍ୱନା ପାଇବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଛନ୍ତି । କିନ୍ତୁ କେଉଁ ଅବସ୍ଥାଟି ପ୍ରକୃତରେ ଶାନ୍ତିପ୍ରଦ ? ମଣିଷ ଜୀବନର ସବୁ ସ୍ୱପ୍ନ ପ୍ରତିମୁହୂର୍ତ୍ତରେ ଚୂର୍ମାର ହୋଇ ଯାଉଛି । ଏ ଦୁଇଟି ଚରିତ୍ର ପାଳିଆରିରେ ବିଭିନ୍ନ ଭୂମିକାରେ ଅଭିନୟ କରି ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି କରୁଛନ୍ତି । ପାଲାରେ ଯେପରି ଜଣେ ଗାୟକର ବହୁ ଭୂମିକାରେ ଅଭିନୟ ସତ୍ତ୍ୱେ ବାଚନଭଙ୍ଗୀର ଭିନ୍ନତା ହେତୁ ଦର୍ଶକର ରସ ପରିତୃପ୍ତିରେ ବାଧା ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ ନାହିଁ, ସେହିପରି ଏହି ନାଟକରେ ଗୋଟିଏ ପୁରୁଷ ଚରିତ୍ର ଓ ଗୋଟିଏ ନାରୀ ଚରିତ୍ର ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ସମୟରେ ଶ୍ରେଷ୍ଠ ପୂଅଟିଏ, ପ୍ରେମିକ ପ୍ରେମିକା, ପୁତ୍ରକନ୍ୟା, ସ୍ୱାମୀସ୍ତ୍ରୀ, ବୁଢାବୁଢୀ ଭୂମିକାରେ ଅଭିନୟ କରି ମଧ୍ୟ ଉପଯୁକ୍ତ ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି କରି ପାରୁଛନ୍ତି । ନାଟକଟିରେ ସଂଳାପ ଉପରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଆରୋପ କରାଯିବା ଫଳରେ ନାଟକୀୟ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ସ୍ପଷ୍ଟ । ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଗତିଧାରା ବା ଘଟଣା ପ୍ରବାହ ନ ଥିବା ସ୍ଥଳେ ନାଟକଟି ପ୍ରଭାବଶାଳୀ । ଏଥିରେ ସିନେମା ପରି ବହୁ ଫ୍ଲାସବ୍ୟାକ୍ ବା ଅତୀତର ପଛଭୂମି ପ୍ରଦର୍ଶନର ଚେଷ୍ଟା ରହିଛି । ସଂଳାପଗୁଡ଼ିକ ମଧ୍ୟ ଇଙ୍ଗିତଧର୍ମୀ । ଓଡ଼ିଆ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏକ ନୂତନ ଶୈଳୀ ପ୍ରବର୍ତ୍ତନ ଢଙ୍ଗରେ ଏ ନାଟକଟିର ଭୂମିକା ବରଣୀୟ ।

ସଂସାର ଡାଳର ଦୁଇଟି ଫୁଲ ନାରୀ ଓ ପୁରୁଷ । ଫୁଲ ବିକଶିତ ହୁଏ ଅନେକ ଆଶା ଓ ଆକାଂକ୍ଷା ନେଇ । କିନ୍ତୁ ସବୁ ଆଶା ଅକାଳରେ ଜଳି ପୋଡ଼ି ଯାଏ ସୂର୍ଯ୍ୟ ତାପରେ । ଟିକିଏ ଶାନ୍ତି ଟିକିଏ ଆଶ୍ୱାସନା ଲାଗି ଦୁଇଟି ନାରୀ-ପୁରୁଷ ଏକତ୍ରିତ

ହୁଅନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ପରିସ୍ଥିତି ସବୁ ସ୍ୱପ୍ନକୁ ଜାଳି ପୋଡ଼ି ଦିଏ । ସୀମାହୀନ ଅଶାନ୍ତି ଓ ନୈରାଶ୍ୟ ଭିତରେ ସେମାନେ ଉବୁଟୁବୁ ହେଉଥାନ୍ତି । ସାଧାରଣ ଜୀବନର ଅବସାଦ, ନିଃସଙ୍ଗତା, ଲକ୍ଷ୍ୟହୀନତାର ଉପସ୍ଥାପନ ପାଇଁ ଏହିପରି ଏକ କଥାବସ୍ତୁ ପରିକଳ୍ପିତ । ତେଣୁ କଥାବସ୍ତୁ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏହା ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକର ପ୍ରଥମ ସର୍ତ୍ତ ପୂରଣ କରୁଛି ।

ଦୁଇଟି ଚରିତ୍ରର କଥୋପକଥନ ମାଧ୍ୟମରେ ଜୀବନର ବିଭିନ୍ନ ପର୍ଯ୍ୟାୟର ବିଶ୍ଳେଷଣ କରାଯାଇଛି । ଅର୍ଥହୀନ ଜଗତ ଭିତରେ ଦୁଇଟି ନିଃସଙ୍ଗ ପଥିକ ନିଷ୍ଫଳଭାବେ ରାସ୍ତା ଖୋଜୁଛନ୍ତି । ଅଥଚ ସେମାନେ ସୁଦୂର ପଥର ଯାତ୍ରୀ । "ଆମକୁ ଅନେକ ଦୂରକୁ ଯିବାକୁ ହେବ । ରାସ୍ତା ଜଣା ନାହିଁ ।" ଏହାଠାରୁ ବଳି ଆଉ ଅସହାୟ ଅବସ୍ଥା କ'ଣ ଅଛି ? ଶୈଶବର ସ୍ନେହର ବନ୍ଧନ କ୍ଷଣକେ ଭାଙ୍ଗି ପଡ଼ୁଛି । ଜୀବନର ଅର୍ଥହୀନ ଅନ୍ୱେଷା ଭିତରେ ଯୌବନର ପ୍ରେମ, ବୈବାହିକ ଜୀବନର ପାରସ୍ପରିକ ସହାନୁଭୂତି, ବୃଦ୍ଧାମଣା, ବାର୍ଦ୍ଧକ୍ୟର ନିକଟତ୍ୱ ସବୁ କିଛି ଧ୍ୱସ୍ତ ବିଧ୍ୱସ୍ତ ହୋଇ ଯାଉଛି । ଗଭୀର ନିଃସଙ୍ଗତା ସମସ୍ତଙ୍କୁ ଆଚ୍ଛନ୍ନ କରି ବସୁଛି । "ଏକାଠି ଏକା ଏକା । ହୁଏତ କେହି କାହାକୁ ଜାଣିନୁ । କେହି କାହାକୁ ବୁଝିନୁ, ଚିହ୍ନିନୁ । ତଥାପି ଗୁଲ୍‌ଚୁ ଚୁପ୍‌ଗ୍ରପ୍ ଠିକ୍ ଜଙ୍ଗଲ ଭଳି ।" ଅବିଶ୍ରାନ୍ତ ଏ ପଦଯାତ୍ରା । ଯୁଗ ଯୁଗର ଅବସାଦ ଭିତରୁ ମୁକ୍ତି ଅସମ୍ଭବ । ଏଇ ଭାବବୋଧର ସ୍ପଷ୍ଟ ପ୍ରକାଶ ଘଟିଛି ରାଜାର ଅମିତ୍ରାକ୍ଷର ଛନ୍ଦ ସଂଳାପରେ—

"ତଥାପି କି ମୁକ୍ତି ନାହିଁ
କ୍ଲାନ୍ତ ମନ ଅବଶ ଶରୀର
ବିଳମ୍ବିତ ଦିନ ସବୁ ଲମ୍ବମାନ
ସକାଳୁ ସକାଳ ଯାଏ ଖାଲି ଦ୍ୱିପ୍ରହର
ତଥାପି ନିସ୍ତାର ନାହିଁ ।"

ମଣିଷର ସମଗ୍ର ଜୀବନ ହତାଶାରେ ଆଚ୍ଛନ୍ନ । ଶୈଶବରେ ଖେଳ ସାଥୀ ହରାଇବାର ଦୁଃଖ, ଯୌବନରେ ପ୍ରେମର ବିଶ୍ୱାସହୀନତା, ବେକାରୀତ୍ୱର ତୀବ୍ର ଯନ୍ତ୍ରଣା, ଦାମ୍ପତ୍ୟ ଜୀବନର ନିତଦିନିଆ ରଙ୍ଗଛଡ଼ା ସଂସାର ଯାତ୍ରା, ଅଭାବ ଅସନ୍ତୋଷ, ଚାକିରର ଭୟ, ବାର୍ଦ୍ଧକ୍ୟର ରୋଗ, ଚିନ୍ତା, ଅର୍ଥାଭାବ ମଣିଷ ଜୀବନର ସମସ୍ତ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟକୁ ଅପହରଣ କରି ନେଉଛି । ମଣିଷ କେବଳ ବଞ୍ଚି ରହିବାକୁ ହେବ ବୋଲି ବଞ୍ଚିଛି । କିନ୍ତୁ ତା ନିକଟରେ ଜୀବନର ସ୍ୱାଦୁ କିଛି ନାହିଁ । ବାହାରକୁ ସୁନ୍ଦର ଦେଖାଯାଉଥିବା ଜୀବନ ଅଜସ୍ର ବ୍ୟଥା, ବେଦନାରେ ଭରା । ସଂସାରର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନ ଆବେଗହୀନ ପଦଯାତ୍ରା ମଣିଷ ଜୀବନକୁ ବିପର୍ଯ୍ୟସ୍ତ କରି ତୋଳୁଛି । "ସଂସାର—ଗୋଟିଏ ମାତ୍ର ରାସ୍ତାରେ ପ୍ରତିଦିନ ଯିବା ଆଉ ଆସିବା" । ଗୋଟିଏ ଘଣ୍ଟା ଟାଣୁଥିବା ବଳଦର ପ୍ରତୀକ ଭିତରେ ଯନ୍ତ୍ରଣାଗ୍ରସ୍ତ କ୍ଲାନ୍ତ ମଣିଷର ରୂପଚିତ୍ର ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ଭାବରେ ଫୁଟି ଉଠିଛି । ଦୂରକୁ ଘଣ୍ଟିର ଟିଣ୍ ଟିଣ୍ ବେଶ୍ ସୁନ୍ଦର ଶୁଭୁଛି । କିନ୍ତୁ ପାଖରେ ବଳଦ ପାଟିରୁ ଫେଣ ବାହାରିଲାଣି । ସେ କିନ୍ତୁ ଟାଣୁଚି, ଟାଣି ଚାଲିଚି ।

ଏହି କଥାବସ୍ତୁହୀନ ନାଟକଟିର ଆରମ୍ଭ ଓ ଶେଷ ସମାନ । ବିକାଶ ଓ ପରିଣତି ନାହିଁ । ଗତିହୀନ ଅଚଳ ପୃଥିବୀର ଚିତ୍ର ରୂପାୟିତ ହୋଇଛି ଏ ଗତିହୀନ ନାଟକଟିରେ । ଦୁଇଟି ଚରିତ୍ର ରାଜା ଓ ରାଣୀ ସାହାଯ୍ୟରେ ଯନ୍ତ୍ରଣାଦଗ୍ଧ ମଣିଷ ଜୀବନର ଏକ ସାମଗ୍ରିକ ରୂପଚିତ୍ର ଉପସ୍ଥାପିତ । ସେମାନେ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ମୁହୂର୍ତ୍ତରେ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ଭୂମିକାରେ ଅଭିନୟ କରୁଛନ୍ତି, ଶିଶୁ, ଯୁବକ ଯୁବତୀ ଓ ବୃଦ୍ଧବୃଦ୍ଧା ଭାବରେ । ଏ ପରିବର୍ତ୍ତନ କେବଳ ବାଚିକ ଓ ଆଙ୍ଗିକ ଅଭିନୟ ମାଧ୍ୟମରେ ପ୍ରଦର୍ଶିତ । ଆହାର୍ଯ୍ୟ ଅଭିନୟର ସୁଯୋଗ ନ ଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଦର୍ଶକର ରସାନୁଭବଠାରୁ ନାଟ୍ୟବସ୍ତୁ ଦୂରେଇ ଯାଉନାହିଁ । ଏହା ବାସ୍ତବରେ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକର ଏକ ଯଥାର୍ଥ ପରୀକ୍ଷା । କେତେକ ଓଡ଼ିଆ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକରେ ପ୍ରାଚ୍ୟ ଓ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ରୀତିର କିଛିଟା ସମନ୍ୱୟ ପରିଲକ୍ଷିତ । ଏହା କିନ୍ତୁ ଅବିମିଶ୍ର ଉଦ୍ଭଟ ଶୈଳୀରେ ଲିଖିତ ।

ହରିହର ମିଶ୍ରଙ୍କ 'ରାତିର ଦୁଇଟି ଡେଣା' (୧୯୭୪) ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ଓ ଉପସ୍ଥାପନା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏକ ଅଭିନବ ନାଟକ । ଏଥିରେ ଦୁଇଟି ପରସ୍ପର ବିରୋଧୀ ଯୁବକ ଓ ଯୁବତୀ ଚରିତ୍ର ଭିତରେ ଐଶ୍ୱରିକ ସତ୍ତାର ଭିନ୍ନ ଉପଲବ୍ଧି ପ୍ରଦର୍ଶିତ । ନାଟକଟି ବାହ୍ୟତଃ ୧୪ଟି ଦୃଶ୍ୟରେ ବିଭକ୍ତ ହୋଇଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଏହା ପ୍ଲଟ୍‌ବିହୀନ । କିନ୍ତୁ କେବଳ ସଂଳାପ ଓ ସଂକେତ ମାଧ୍ୟମରେ ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣର ଚେଷ୍ଟା କରାଯାଇଛି । ଯୁବ ମାନସର ଅନ୍ୱେଷଣ, ମୁକ୍ତି ବ୍ୟାକୁଳତା ନାଟକଟିର ମୂଳ ସ୍ୱର । ଯୁବକର ପ୍ରେମ ପ୍ରତି ଅନ୍ୱେଷଣ ଏଠାରେ ଏକ ଭିନ୍ନ ରୀତିରେ ପ୍ରକାଶିତ । ଏଥିରେ ତିନୋଟି ଯୁବକ ଗୋଟିଏ ଯୁବତୀ ପ୍ରତି ଆକୃଷ୍ଟ । କିନ୍ତୁ ଯୁବତୀଟିର ସ୍ୱାଧୀନ ଚେତନ ବୈବାହିକ ବନ୍ଧନରେ ଆବଦ୍ଧ ହେବା ଦିଗରେ ପ୍ରତିବନ୍ଧକ । ପ୍ରେମଭଳି ମଣିଷର ମହତ୍ତମ ଭାବଟିକୁ ଭଗବାନଙ୍କୁ ଅର୍ପଣ କରିବାର ଆଧିଭୌତିକ ଇଚ୍ଛା ଦୃଢ଼ୀଭୂତ ହୋଇଛି ନାୟିକାଟିର । ସେ ଧରି ନେଇଛି ଭଗବାନ ହେଉଛନ୍ତି ମାନବିକତାର ଆର୍ତ୍ତନାଦ । ସେ ଜଣେ ନିଖୋଜ, ଅସହାୟ, ଅକ୍ଷମ ବ୍ୟକ୍ତି । ମଣିଷ ଜୀବନରେ ସାର୍ଥକତା ଦେଇ ନ ପାରିବାର ଅପରାଧରେ ସେ ସମସ୍ତଙ୍କଠାରୁ ଲୁଚି ବୁଲୁଛନ୍ତି ପତ୍ନୀହନ୍ତା ଲୋକଟି ପରି । ତାଙ୍କୁ ହୃଦୟର ସମସ୍ତ ପ୍ରେମାବେଗ ଦେଇ, ଗଭୀର କରୁଣା ଓ ସହାନୁଭୂତିଶୀଳତା ଦେଇ ବଞ୍ଚେଇ ରଖିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ସମ୍ବେଦନହୀନ ପୃଥିବୀର ଅନ୍ଧକାର କୋଣରେ ଘୁଷୁରୁଥିବା ମୁମୂର୍ଷୁ ଈଶ୍ୱରଟିକୁ ହୃଦୟ ଦେଇ ପ୍ରେମର ସାର୍ଥକତା ଅନୁଭବ କରିଛି ନାୟିକା । ଏଇ ପ୍ରେମ ନିକଟରେ ଏକ ଅହଂ ସର୍ବସ୍ୱ ମଣିଷର ପ୍ରେମ କେତେ ତୁଚ୍ଛ ! ଏପରି ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ପ୍ରେମ ଅନୁଭବ କରି ପାରିଲେ ମାୟା ରାତିଟି ସ୍ୱତଃ ତାର ଦୁଇଟି ଡେଣାରେ ଉଡ଼ିଯିବ ।

ଫେରିବାଲା ସଂସାର-କର୍ତ୍ତାଙ୍କ ପ୍ରତୀକ । ପସରାଟି ହେଉଛି ସଂସାରର ପ୍ରତୀକ । ଶୈଶବ, ଯୌବନ, ବାର୍ଦ୍ଧକ୍ୟ ଓ ମୃତ୍ୟୁର ଆବର୍ତ୍ତନରେ ଏ ସଂସାର ଗଢ଼ା । ଏହି ଧାରଣାକୁ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତ କରିବା ପାଇଁ ଫେରିବାଲାର ପସରାରେ ଦୁଇଟି ଗ୍ରେଟ୍ 'ଗ୍ରେଟ୍ ମୋଜା (ପିତୃ ସ୍ନେହ, ବାତ୍ସଲ୍ୟର ପ୍ରତୀକ), ରୁମାଲ ଓ ଲଫାଫା (ତାରୁଣ୍ୟ, ପ୍ରେମର ପ୍ରତୀକ),

ମାଳୀ (ବାର୍ଦ୍ଧକ୍ୟ, ସନ୍ୟାସର ପ୍ରତୀକ), ଖପୁରି ଓ ତାର ଦୁଇଟି ଜଳୁଥିବା ଆଖି (ମୃତ୍ୟୁ, ସତ୍ୟର ପ୍ରତୀକ) ଇତ୍ୟାଦି ଝଙ୍କାର ଯାଇଛି । ଏହି ଫେରିବାଲାକୁ ନାୟିକାଟି ଖୋଜି ଚାଲିଛି ଶୈଶବରୁ ଯୌବନ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ! ଏକ ଦୀର୍ଘ ଅନ୍ୱେଷା ଅତି ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ସୂଚନା ଭିତରେ ପ୍ରକାଶିତ । ଦ୍ୱିତୀୟ ଦୃଶ୍ୟଟିରେ ଶୈଶବୀୟ ଅନୁସନ୍ଧିତ୍ସା ଓ ତୃତୀୟ ଦୃଶ୍ୟଟିରେ ଯୌବନ ଜିଜ୍ଞାସାର ଇଙ୍ଗିତ ମିଳେ । ପସରାଟି ବିଭିନ୍ନ ସମୟରେ ସଂସାର ଊର୍ଦ୍ଧ୍ୱକୁ ଉଡ଼ିଯିବାକୁ ଉଦ୍ୟତ ଦୁଇଟି ଡେଣା ବା ଫୁଲଗଛର ଧାରଣା ସୃଷ୍ଟି କରେ । ସାଂସାରିକ ଆବେଗ ସବୁବେଳେ ଚାହେଁ ଏକ ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ଆବେଗ ହୋଇ ଊର୍ଦ୍ଧ୍ୱତମ ପ୍ରଦେଶକୁ ସ୍ପର୍ଶ କରିବାକୁ । ଫୁଲଗଛ ଏକ ଯୌନ ଆବେଗର ପ୍ରତୀକ । ଯୌବନର ଫୁଲଗଛଟି ଗୋଟିଏ ପ୍ରେମ କାହାଣୀର ଶେଷରେ ମୃତ୍ୟୁ ମୁଖରେ ପଡ଼ୁଛି । ଆମର ପ୍ରାଚୀନ ଲୋକକଥାରେ ରଜାପୁଅ ରଜାଝିଅର ମିଳନ ପରେ 'ମୋ କଥାଟି ସରିଲା, ଫୁଲ ଗଛଟି ମରିଲା', ଶେଷୋକ୍ତି ଭିତରେ ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ଗଳ୍ପଟି ଶେଷ ହୁଏ । ଏହିଭଳି ପାର୍ଥିବ ପ୍ରେମ କାହାଣୀର ଇତି ଯେଉଁଠାରେ ହୋଇଛି, ସେଠାରେ ଫୁଲଗଛର ପ୍ରତୀକ ଜଳିଯାଇଛି ।

ସମୁଦ୍ର କୂଳ ପରି ଏକ ମୁକ୍ତ ପରିବେଶକୁ ପୃଷ୍ଠଭୂମି ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରିବା ଯଥାର୍ଥ । କାରଣ ଏକ ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ଜିଜ୍ଞାସାର ଉତ୍ତର କେବଳ ମିଳିପାରେ ଏହିପରି ପରିବେଶରେ । ଶେଷ ଦୃଶ୍ୟରେ ରାଜେନ୍ଦ୍ରର ଊର୍ଦ୍ଧ୍ୱକୁ ଆନନ୍ଦରେ ଚାହିଁ ରହିବା ଓ ସୁଧାର ମାଟିକୁ ଚାହିଁ ରହିବା ଦୃଶ୍ୟକୁ ଏହି ପରିବେଶ ଗଭୀର ଭାବବ୍ୟଞ୍ଜକ କରି ତୋଳୁଛି । ରାଜେନ୍ଦ୍ର ଜଣେ ମୁକ୍ତ ପୁରୁଷର ଅହଙ୍କାରରେ ଊର୍ଦ୍ଧ୍ୱଗତ ଚେତନା ପ୍ରତି ଆସକ୍ତ । କିନ୍ତୁ ଏଇ ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ସତ୍ତାକୁ ମାଟି ଦେହରେ ମାନବାତ୍ମାର କରୁଣ ଆର୍ତ୍ତି ଭିତରେ ଦେଖିବାକୁ ଚେଷ୍ଟିତା ସୁଧା । ସପ୍ତମ ଦୃଶ୍ୟରେ ସୁଧାର ସଂଳାପ ଭିତରେ ଏହି ଭାବଟି ସ୍ପଷ୍ଟ—"ତମେ ଯେଉଁ ବେଳାଭୂମିରେ ଛିଡ଼ା ହୋଇ ଆକାଶ, ସମୁଦ୍ର ଆଉ ଏ ବାଲିଚରର ଦୃଶ୍ୟ ଉପଭୋଗ କରୁଛ, ମୁଁ କହିବି ସେ ଜଡ଼, ସ୍ଥାଣୁ, ମୃତଭୂମି—ତାରି ଭିତରେ ମୁଁ ଶୁଣୁଛି ମାନବିକତାର ଆର୍ତ୍ତନାଦ ।" ଏକ ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ପ୍ରେମାବେଗ ନେଇ ନାୟିକା ସମୁଦ୍ରକୁ ଦେଖିନାହିଁ । ସେ ଦେଖିଛି ଏହାକୁ ମହାଶୂନ୍ୟତାର ଏକ ବିକଳ ଆତ୍ମାର ସୀମାହୀନ ଚିତ୍କାର ଭାବରେ । ମଣିଷର ଜୀବନମୁଖୀ ଅବସ୍ଥାକୁ ଅତିକ୍ରମ କରିବା ଲାଗି ରାଜେନ୍ଦ୍ର ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ଚେତନା ପ୍ରତି ଆସକ୍ତ । ଏଇ ଆସକ୍ତିରୁ ତାର ଅହଂବୋଧର ସୃଷ୍ଟି । ସେ ନିଜର ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ବ୍ୟକ୍ତିସତ୍ତାକୁ ଜାହିର କରିଛି—"ତମେ ମୋତେ ଏକା ଦେଖିଛ । ମୋର ଚାରୋଟି ହାତ, ଚାରୋଟି ଗୋଡ଼ ତମେ ଦେଖିନାହଁ । ଆମର ଛନ୍ଦାଛନ୍ଦି ବାହୁବନ୍ଧନରେ ପଡ଼ିବାର କ୍ୱଚିତ୍ ଭୟ, କ୍ୱଚିତ୍ ଆଶଙ୍କା ଏଠି । ସବୁ ଅଛି, ଆସ ଉପରକୁ ଉଠିବା, ସେଇ ଶକ୍ତିରେ ମିଳିତ ହେବା ।" ଏହିପରି ପରିସ୍ଥିତିରେ ବନ୍ଧନର ପ୍ରଶ୍ନ ନାହିଁ । ସୁଧା ଯେମିତି ରାଜେନ୍ଦ୍ରକୁ କେନ୍ଦ୍ର କରି ଏକ ବୃତ୍ତ ପଥରେ ଘୂରି ବୁଲୁଛି । ଏଠାରେ ମିଳନ ଅସମ୍ଭବ । ଜଣେ ଊର୍ଦ୍ଧ୍ୱଗତ ଜଗତରେ ଐଶ୍ୱରିକ ସତ୍ତା ଖୋଜୁଥିବା ବେଳେ, ଜଣେ ଯନ୍ତ୍ରଣାଗ୍ରସ୍ତ ମାନବାତ୍ମା ଭିତରେ ଏହି ସତ୍ତାର ସନ୍ଧାନ କରୁଛି । ଦୁଇଜଣଙ୍କର ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ଅନ୍ୱେଷାର ସ୍ୱରୂପ ଭିନ୍ନ ।

ଫେଶବାଲର ପସଗ୍ର ବସ୍ତୁ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିର ସୂଚନା ଦେବା ସତ୍ତ୍ୱେ ମୂଳତଃ ଏହା ପ୍ରାଚୀନ ସଂସ୍କୃତ ନାଟ୍ୟ ପରମ୍ପରାର ଜର୍ଜର ଦଣ୍ଡ ଭାବରେ ବ୍ୟବହୃତ ।

'ଘାଟର ଦୁଇଟି ଢ଼େଙ୍ଗା'ରେ ଉପସ୍ଥାପିତ ଅବଚେତନର ଆଲୋଡ଼ନ ଭିତରେ ଏକ ସର୍‌ରିଅାଲିଷ୍ଟ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ ସ୍ପଷ୍ଟ । ଏହି ନାଟକର ପ୍ରତ୍ୟେକଟି ଦୃଶ୍ୟ ଯୋଜନା ଓ ପରିବେଶରୁ ଏହା ଉପଲବ୍ଧ । ଏହା ଏକ ସ୍ୱପ୍ନ ନାଟକ ବା ଅବଚେତନର ନାଟକ । କିନ୍ତୁ ଏହି ନାଟକଟିରେ ଲେଖକଙ୍କର ବକ୍ତବ୍ୟ ସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇପାରି ନାହିଁ । ଦର୍ଶକର ପ୍ରତୀକଧର୍ମିତା ଉପରେ ଯଥେଷ୍ଟ ଧାରଣା ନ ଥିଲେ ସେ ହୁଏତ ନାଟକଟିକୁ ଆଦୌ ବୁଝିବାକୁ ସମର୍ଥ ହେବନାହିଁ । ନାଟକଟି ସେହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଆଶାନୁରୂପ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ହୋଇ ପାରିନାହିଁ । ବହୁ ବିକ୍ଷିପ୍ତ ଚିନ୍ତା ଓ ସଂଘାତକୁ ବହୁବିଧ ପ୍ରତୀକ ସାହାଯ୍ୟରେ ବ୍ୟକ୍ତ କରିବାର ଚେଷ୍ଟା ସର୍ବଥା ସଫଳ ନୁହେଁ । ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଭାବବୋଧଟିକୁ ପ୍ରକାଶ କରିବା ଲାଗି ଦୃଶ୍ୟସଜ୍ଜା ଓ ସଂଳାପ ଏକପ୍ରକାର ଅସମର୍ଥ । ସଂଳାପର ଅତି ସଂକ୍ଷିପ୍ତତା ଓ ଇଙ୍ଗିତଧର୍ମିତା ଭାବପ୍ରକାଶ ଦିଗରେ ପ୍ରତିବନ୍ଧକ । କିନ୍ତୁ ଆଲୋକ ସାହାଯ୍ୟରେ ଦୃଶ୍ୟ ବିଭାଜନ ଓ ପ୍ରତୀତିସୃଷ୍ଟି ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଏକ ଚମତ୍କାର ପରିକଳ୍ପନା । ଉଚ୍ଚକୋଟୀର ନାଟକୀୟ ପରିକଳ୍ପନା ଯଦି ଏକ ସାବଲୀଳ ନିର୍ମାଣ ଶୈଳୀ ଗ୍ରହଣ କରି ପାରିଥାନ୍ତା, ନାଟକଟିର ଚରମ ସାଫଲ୍ୟ ଆସିଥାନ୍ତା ।

ନାଟକଟି ଏକ ନୂତନ ଭାବର ରହସ୍ୟବାଦୀ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟ୍ୟକ । ଏକ ନୂତନ ଅବବୋଧ ଓ ନାଟ୍ୟଭାବ ସୃଷ୍ଟି କରିବାରେ ହିଁ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର କୃତିତ୍ୱ ନିହିତ ।

ଜୀବନର ଅନେକ ଅବଶୋଷ, ଅଭାବବୋଧ, ନିହତ ସ୍ୱପ୍ନକୁ ବହନ କରି ପ୍ରେମ ଓ ମାନବିକତାବିହୀନ ପୃଥିବୀରେ ବଞ୍ଚି ରହିବା ପରି ଏକ ମର୍ମନ୍ତୁଦ ଯନ୍ତ୍ରଣାର ଗଭୀର ଟ୍ରାଜେଡ଼ି 'ସୂର୍ଯ୍ୟାସ୍ତ ପୂର୍ବରୁ' (୧୯୬୭) । ଜୀବନର ସୂର୍ଯ୍ୟାସ୍ତ ପୂର୍ବରୁ ସାମ୍ନାରେ ସମସ୍ତରେ ଆସେ୍ ଏକ ଗଭୀର ହତାଶାବୋଧ, ଅପୂର୍ଣ୍ଣ ଆକାଙ୍‌କ୍ଷାର ଯନ୍ତ୍ରଣା, ନିଷ୍ଫଳ କ୍ରୋଧ, ନିଜ ଉପରେ ଅଭିମାନ । ଏଇ ମୁହୂର୍ତ୍ତରେ ମଣିଷ ସୂର୍ଯ୍ୟର ଶେଷ ରଶ୍ମି ରେଖାକୁ ଧରି ରଖିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଥାଏ । କିନ୍ତୁ ତାହା ବିଲୀନ ହୋଇଯାଏ ଏକ ଚରମ ଅସଫଳତା ଭିତରେ ।

ଆରମ୍ଭରୁ ନାୟକର ସଂଲାପ ଭିତର ଦେଇ ନାଟକଟିର ବକ୍ତବ୍ୟ ପରିସ୍ଫୁଟ । ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକର ଆଙ୍ଗିକ ଓ ବକ୍ତବ୍ୟ ଗ୍ରହଣ କରି ଏହା ଆଧୁନିକ ଯୁଗର ଏକ ସାର୍ଥକ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି । ସେକ୍‌ସପିୟରୀୟ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ଫର୍ମଟିକୁ ଆଧୁନିକ ଶୈଳୀ ଭିତରେ ପ୍ରକାଶ କରିବା ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ସବୁଠାରୁ ବଡ଼ କୃତିତ୍ୱ । ନାଟକର ପ୍ରଥମ ଅଂଶଟିକୁ Exposition ବା ସୂଚନା ଦୃଶ୍ୟ କୁହାଯାଇପାରେ । ଏହାର ନାୟକ ଦୀପକର ବ୍ରେଶ୍‌ଟୀୟ ଏପିକ୍ ନାଟ୍ୟରୀତିରେ ପ୍ରଥମେ ଆସି ନିଜର ପରିଚୟ ଦେବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ନାଟକର ମୂଳ ସ୍ୱରଟିକୁ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତ କରୁଛି । ନାଟକର କଥାବସ୍ତୁ ଓ ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକ ସମ୍ପର୍କରେ ସ୍ପଷ୍ଟ ପରିଚୟ ପ୍ରଥମ ଦୃଶ୍ୟରୁ ହିଁ ଉପଲଭ୍ୟ । 'ସୂର୍ଯ୍ୟାସ୍ତ ପୂର୍ବରୁ' ଏକ ଅସମାପ୍ତ ଅତୃପ୍ତିର

ଇତିହାସ । ଜୀବନରେ ମଣିଷ ଅନେକ କିଛି ହେବା ପାଇଁ ସ୍ୱପ୍ନ ଦେଖେ । ଯୌବନର ସ୍ୱପ୍ନରେ ଉନ୍ମତ୍ତ ହୋଇଉଠେ । କିନ୍ତୁ କ୍ରମେ ସେ ସ୍ୱପ୍ନ ସବୁ ନିର୍ଘଟ ବାସ୍ତବତା ଭିତରେ କେଉଁଆଡ଼େ ହଜିଯାଏ । ସ୍ୱପ୍ନମସ୍ତ ଆବେଗର ମୃତ୍ୟୁ ଘଟେ । ଯାହା ଅନ୍ୟମାନଙ୍କ ଦୃଷ୍ଟିରେ ଅତି ସାଧାରଣ, ତାହା କିନ୍ତୁ ଅନୁଭବୀ ବା ଦରଦୀ ନିକଟରେ ଅସାଧାରଣ । ଏହା ହିଁ ଜୀବନ ଯନ୍ତ୍ରଣାର ମୌଳିକ କାରଣ । ନାଟକର ପ୍ରଥମ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ଏହି କଥାଟି ଅଭିବ୍ୟକ୍ତ । "ଆପଣ ବୋଧହୁଏ ଭାବୁଛନ୍ତି, ଏ ଅତି ସାଧାରଣ କଥା । ଯେ କବି ହେବାକୁ ଚାହୁଁଥିଲା, ସେ କିରାଣୀ ହେଲା । ଯେ ଡାକ୍ତର ହେବାକୁ ଚାହୁଁଥିଲା, ସେ ପୁଲିସ ହେଲା । ମୋର ଜଣେ ବନ୍ଧୁ ଥିଲା, ସେ ଏସବୁ କିଛି ଚାହୁଁ ନ ଥିଲା । ସେ ଅନେକ କବିତା ଲେଖୁଥିଲା । ଏକ ଜିନିୟସ-ହେବାକୁ ଚାହୁଁଥିଲା । କିଏ ଡାକ୍ତର ନ ହୋଇ ଓକିଲ ହେଲା, କିଏ କବି ନ ହୋଇ ବ୍ୟବସାୟୀ ହେଲା; କିନ୍ତୁ ମୋର ଏଇ ବନ୍ଧୁ ଜଣକ ଜିନିୟସ ହୋଇପାରିଲା ନାହିଁ । ସେ ବର୍ତ୍ତମାନ ପାଗଳ ଗାରଦରେ ।" ଅପରିତୃପ୍ତ ଆକାଂକ୍ଷାରୁ ଜାତ ନୈରାଶ୍ୟବୋଧ ସତକୁସତ ଆଜିର ଏ ପୃଥିବୀକୁ ଏକ ପାଗଳ ଗାରଦରେ ପରିଣତ କରିଦେଇଛି । ଜୀବନ ଯୁଦ୍ଧରେ ପରାଜିତ କ୍ଳାନ୍ତ ଅବସନ୍ନ ସୈନିକମାନେ ଆଜି ଏଇ ଗାରଦ ଭିତରେ ବନ୍ଦୀ । ବନ୍ଦୀ ଜୀବନରେ ସ୍ୱପ୍ନ ଆସେ ସତ, କିନ୍ତୁ ସେ ସ୍ୱପ୍ନ ସାର୍ଥକତାହୀନ । ତେବେ ମଣିଷ ବନ୍ଦୀ ହେଲା କାହିଁକି ? ତାର ବନ୍ଧନ ପାଇଁ କିଏ ସେ ନିଜେ ଦାୟୀ ନା ତାର ଭାଗ୍ୟ ? ଗୋଟିଏ ଟ୍ରାଜିକ୍ ଫ୍ଲ ବା ହାମାର୍ସିଆ ଯୋଗୁଁ ନାୟକ ବିପର୍ଯ୍ୟୟର ସମ୍ମୁଖୀନ । ନାୟକ ଜଣେ ସମ୍ଭ୍ରାନ୍ତ ବ୍ୟକ୍ତି, ଉଚ୍ଚପଦସ୍ଥ ଅଫିସର, ଯାହାର ଘର ଅଛି, ଗାଡ଼ି ଅଛି, ଚାକିରି କରୁଥିବା ସ୍ତ୍ରୀ ଅଛି, ବ୍ୟାଙ୍କ ବାଲାନ୍‌ସ ଅଛି । କିନ୍ତୁ ଏକ ସାମାନ୍ୟ ଦୋଷରୁ ସେ ଜୀବନ ଯନ୍ତ୍ରଣାରେ ସନ୍ତାପିତ, ଯେଉଁ ଦୋଷ ଉପରେ କି ତାର କିଛି କର୍ତ୍ତୃତ୍ୱ ନାହିଁ । ସେ ଦୋଷଟି ହେଉଛି, କଳାକାର ହେବାର ସ୍ୱପ୍ନ ଦେଖିବାରୁ ଓହରି ଆସି ଚାକିରି ଗ୍ରହଣ କରିବା । କଳାକାର ହୋଇ କେହି ବଞ୍ଚି ପାରେ ନାହିଁ । ସାଂସାରିକ ନିରାପତ୍ତା ପାଇଁ ଚାକିରିଟିଏ ଦରକାର । ମଣିଷକୁ ଏହିପରି ହଠାତ୍ ଅବସ୍ଥାଚକ୍ରରେ ପଡ଼ି ଏକ ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ଜଗତରୁ ବାସ୍ତବ ଜଗତକୁ ଓହ୍ଲାଇ ଆସିବାକୁ ପଡ଼େ । ଚାକିରି ଭିତରେ ପଶିଯିବା ଅର୍ଥ, ଅର୍ଥ ନିକଟରେ ନିଜକୁ ବିକ୍ରି କରିଦେବା । ସେଠାରେ ଆଉ ମଣିଷର ସ୍ୱାଧୀନତା ରହେନାହିଁ । ଆଉ ଜଣକର ଆଦେଶକୁ ବିନା ପ୍ରଶ୍ନରେ ଅମ୍ଳାନ ବଦନରେ ପାଳନ କରିବାକୁ ପଡ଼େ । ମଣିଷର ମଣିଷତ୍ୱ କ୍ଷୁଣ୍ଣ ହୁଏ । ଏହି ଶ୍ରମ କେବଳ ଜୀବିକା ପାଇଁ, ଏଥିରେ ଶ୍ରମର ପ୍ରେମ ବା ଆସକ୍ତି ନାହିଁ । ଏହା ଫଳରେ ମଣିଷ ତାର କର୍ମଠାରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ହୋଇପଡ଼େ । ମାର୍କସୀୟ ଦର୍ଶନରେ ଏଇ ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାର ସ୍ୱରୂପ ଲକ୍ଷ୍ୟଣୀୟ । ନିଜଠାରୁ ବିଦ୍ୟାବୁଦ୍ଧିରେ ନିକୃଷ୍ଟ (ଇନ୍‌ଫିରିୟର୍) ଲୋକ ପାଖରେ କାମ କରିବା, ତାର ଆଦେଶକୁ ମାନିନେବା, ନିଜର କୃତିତ୍ୱକୁ ତାର ଗୌରବବୃଦ୍ଧି ପାଇଁ ସମର୍ପଣ କରିବା ଠାରୁ ବଳି ଆଉ ମର୍ମନ୍ତୁଦ ବ୍ୟାପାର କ'ଣ ଅଛି ? ସେଇଥିପାଇଁ ଦୀପଙ୍କର ପ୍ରଶ୍ନ କରୁଛି—"କିମ୍ବୁକ୍ତି ଦିନ ମୋର ଜାଣିବା ଉଚିତ୍ ଥିଲା—କୋଉଭଳି ଗୋଟାଏ ଲୋକ ପାଖରେ ମୁଁ ଭବିଷ୍ୟତକୁ ବିକି

ଦେବାକୁ ଯାଉଛି;କିନ୍ତୁ ସତର୍କତାର ସହିତ ଏ ଖବର ମୋ ପାଖରୁ ଗୋପନ ରଖାଗଲା।" ନାଟକର ପରିସମାପ୍ତି ଘଟିଛି ନାୟକର ମାନସିକ ମୃତ୍ୟୁରେ । ଏହାର ନାୟକ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ନାୟକ ପରି ପ୍ରକୃତ ମୃତ୍ୟୁ ବରଣ ନ କଲେ ମଧ୍ୟ ଜୀବନ୍ମୃତର ସମ୍ମୁଖୀନ । ନାୟକର ଚରମ ଅସହାୟତା ପରିସ୍ଫୁଟ ହୋଇଛି କୌଣସି ପ୍ରଶ୍ନର ଉତ୍ତର ଦେବା ପୂର୍ବରୁ ନିଜର ଅପରାଧ ସ୍ୱୀକାର କରିବା ଓ କ୍ଳାନ୍ତ ଭାବରେ ଶୋଇପଡ଼ିବାର ଦୃଶ୍ୟରେ । ନାୟକ ଚରିତ୍ରଟି ଆଧୁନିକ ବସ୍ତୁବାଦୀ ସମାଜରେ ଯେପରି ଏକ ଅପରିଚିତ ବ୍ୟକ୍ତି ବା outsider । ଏ ସମାଜକୁ ଉତ୍ତର ଦେବା ପାଇଁ ତାର ଭାଷା ନାହିଁ; ସମାଜ ବିରୁଦ୍ଧରେ ପ୍ରତିବାଦ କରିବା ପାଇଁ ତାର ଶକ୍ତି ନାହିଁ । ତେଣୁ ତାର ମାନସିକ ମୃତ୍ୟୁ ହିଁ ଶ୍ରେୟସ୍କର । ନାଟକଟିର ଶେଷ ମର୍ମାନ୍ତିକ ଦୃଶ୍ୟଟି ଯେକୌଣସି ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ନାଟକ ଅପେକ୍ଷା ମଧ୍ୟ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ । ସୀମାହୀନ ନୈରାଶ୍ୟ ଭିତରେ ସନ୍ତୁଳିତ ଆଧୁନିକ ଜୀବନକୁ ଯେଉଁ ଢଙ୍ଗରେ ନାଟକରେ ଉପଯୁକ୍ତ ଭାବେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରାଯାଇ ପାରୁଛି, ତାହାହିଁ ଆଧୁନିକ 'ଯୁଗର ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ନାଟକ ।

ନାଟକଟିର ଆରମ୍ଭ, ଅଗ୍ରଗତି ଓ ପରିସମାପ୍ତିରେ ଏକ ମେଲୋଡ୍ରାମାଟିକ୍ ସ୍ୱର ଉପଲବ୍ଧ । ନାଟକଟିରେ ପ୍ରକୃତ ପକ୍ଷେ କୌଣସି ବାସ୍ତବ ଦୃଶ୍ୟ ଅଭିନୀତ ହେଉ ନାହିଁ । ସେହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏହାକୁ ସିଧାସଳଖ imitation of action କହିବା ମଧ୍ୟ ଭୁଲ । ନାଟକୀୟ ଘଟଣାଟି ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଉଦ୍ଭଟ । କିନ୍ତୁ ଏଇ ଉଦ୍ଭଟତା ଭିତରେ ଆଧୁନିକ ସଭ୍ୟତାର ନଗ୍ନ ରୂପ ପ୍ରକଟିତ । ନାଟ୍ୟକାର ଏକ ମୌଳିକ କଥାବସ୍ତୁ ନିର୍ମାଣ କରିଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଏଥିରେ କେତେକ ନାଟକର ପରୋକ୍ଷ ବା ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ପ୍ରଭାବ ଘଟିଛି । ହୁଏତ ଏହା ନାଟ୍ୟକାରର ଅଜ୍ଞାତରେ ହୋଇ ଥାଇପାରେ । ନାଟକର ଆରମ୍ଭରେ ବ୍ରେଶ୍‌ଟଙ୍କ ନାଟ୍ୟ-ରୀତି ଅନୁସୃତ । ଦୀପଙ୍କର ନିଜର ପରିଚୟ ଓ ଅସହାୟ ଜୀବନବୋଧ ଉପରେ ଏକ ଦୀର୍ଘ ବକ୍ତୃତା ଦେବାପରେ ସଜୟ, ଶୀଲା ଓ ମ୍ୟାନେଜରଙ୍କର ପରିଚୟ ଓ ସେମାନଙ୍କ ସହିତ ତାର ସମ୍ପର୍କକୁ ବ୍ୟକ୍ତ କରୁଛି । ଅଫିସ, ଟେବୁଲ, ପାର୍କର ବେଞ୍ଚ, କାଉଚ୍ ତା ଜୀବନରେ ବିଭିନ୍ନ ପର୍ଯ୍ୟାୟ ଓ ପରିବେଶର ସୂଚନା ପ୍ରଦାନ କରୁଛି । ନାଟକର ଆରମ୍ଭରେ ଦୀପଙ୍କରର ପରିଚୟ ପ୍ରଦାନ ଠିକ୍ ସତ୍ୟଜିତ୍ ରାୟଙ୍କ 'ସୀମାବଦ୍ଧ' ଚଳଚ୍ଚିତ୍ରର ଅଫିସର୍ ଚରିତ୍ରର ପରିଚୟ ପ୍ରଦାନ ପରି । କୋର୍ଟ ଦୃଶ୍ୟର ଅବତାରଣାରେ ଓ ବିଚାରରେ ବିଜୟ ତେଣ୍ଡୁଲକରଙ୍କ 'ଶାନ୍ତତା, କୋର୍ଟ ଚାଲୁ ଆହେ' ନାଟକର ସାଦୃଶ୍ୟ ଲକ୍ଷ୍ୟଣୀୟ । Ionesco ଙ୍କ 'Chairs' ନାଟକର ବୁଢ଼ାଟି ଯେପରି ଜୀବନରେ ଅନେକ କିଛି ହେବାର ସମ୍ଭାବନା ଥାଇ ବି କିଛି ହୋଇ ପାରିଲା ନାହିଁ, ସେପରି ଏ ନାଟକର ନାୟକର ଅବସ୍ଥା । 'Chairs' ନାଟକର ବୁଢ଼ାର ଅବଶୋଷଭରା ସଂଳାପ ସହିତ ଦୀପଙ୍କରଙ୍କ ଅନୁରୂପ ସଂଳାପ ତୁଳନୀୟ । "ଇଚ୍ଛା କରିଥିଲେ ମୁଁ ଅନେକ କିଛି କରି ପାରିଥାନ୍ତି । ଇଚ୍ଛା କରିଥିଲେ ମୁଁ ଆକାଶକୁ ଛୁଇଁ ପାରି ଥାନ୍ତି । ଚନ୍ଦ୍ର ସୂର୍ଯ୍ୟ ତାରା ନକ୍ଷତ୍ରଙ୍କୁ ଦୁଇ ହାତରେ ଧରି ପାରିଥାନ୍ତି । ଇଚ୍ଛା କରିଥିଲେ ମୁଁ ନିହାତି ବି ହୋଇ

ପାରଥାନ୍ତି ।'' କିନ୍ତୁ ଇସ୍ତ୍ରୋନେସ୍କୋଙ୍କ ସଂଳାପଟି ବସ୍ତୁବାଦୀ ହୋଇଥିବା ସ୍ଥଳେ ଜଗନ୍ନାଥଙ୍କ ସଂଳାପ ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ । Pirandelloଙ୍କ 'A man with a flower in his mouth' ର ଷ୍ଟ୍ରୀଟ୍‌ ସେଣ୍ଟର ଅଭ୍ୟାଗତରେ ଅଭିଷ୍ଟ ଲୋକଟିର ସଂଳାପ ସହିତ ଧୀପଙ୍କରର "ମୁଁ କିନ୍ତୁ ଆଉ ପ୍ରେମର ଏ ଅଭ୍ୟାଗତ ସହି ପାରିବ ନାହିଁ'' ର ସାମ୍ୟ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇପାରେ । ଆଜିର ନାଟ୍ୟକାର ବିଶ୍ୱ ଚେତନାକୁ ଗ୍ରହଣ କରିବାକୁ ଉନ୍ମୁଖ ହେଲାବେଳେ ଅବଚେତନରେ ଲୁଚିଥିବା ଅଧ୍ୟୟନର ନିର୍ଯ୍ୟାସ ତାର ସୃଷ୍ଟି ଭିତରେ କେଉଁଠି କିପରି ପ୍ରକାଶ ପାଇବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ଦ୍ୱିତୀୟ କଥା, ଅନେକ ସମୟରେ କୌଣସି ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ଅପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ପ୍ରଭାବ ନ ଥାଇ ମଧ୍ୟ ଗୋଟିଏ ସ୍ଥାନର ନାଟ୍ୟକାର ଅନ୍ୟ ଏକ ସ୍ଥାନର ନାଟ୍ୟକାରର ଦୃଶ୍ୟ ଯୋଜନା ଓ ସଂଳାପ ସହିତ ସାଦୃଶ୍ୟ ରକ୍ଷା କରିପାରେ ।

ଶ୍ରୀ ଜଗନ୍ନାଥ ପ୍ରସାଦ ଦାସ ମୂଳତଃ କବି । ତେଣୁ ବହୁ କାବ୍ୟିକ ସଂଳାପ ଓ କାବ୍ୟିକ ବାତାବରଣ ନାଟକଟିକୁ ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ରୁଚି ପ୍ରଦାନ କରିବାରେ ସହାୟକ ହୋଇଛି । ନାଟକର ଶେଷରେ ସର୍ଭେଜର ତଳେ ପଡ଼ିଥିବା ଫୁଲଟିକୁ ଦେଖି ଉଠାଇ ନେବା ଏବଂ ଧୀପଙ୍କରର କୋଟ୍‌ରେ ଲଗାଇବା ଦୃଶ୍ୟଟି କାବ୍ୟିକ ଭାବାବେଗ ସୃଷ୍ଟି କରିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ପରିବେଶକୁ ଅଧିକ କରୁଣ ଓ ଗୁରୁଗମ୍ଭୀର କରି ତୋଳିଛି । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର କେତୋଟି ସଂଳାପ କାବ୍ୟିକ ବ୍ୟଞ୍ଜନାଧର୍ମୀ ଓ ଭାବଗର୍ଭିର । ଯଥା:— "ମୋର ଥରେ ଥରେ ମନେହୁଏ ଏଇଟା ଯେମିତି ମୋର ନାଁ ନୁହେଁ, ଏଇ ବ୍ରିଫ୍-କେସର ନାଁ, ମୁଁ ତାର ବାହକ ମାତ୍ର । × × ମଣିଷ ଈର୍ଷା କରେ ଯେ ଯେତେବେଳେ ଦେଖେ ତାର ନିଜର ସ୍ୱପ୍ନକୁ ଅନ୍ୟ ଲୋକ ପାଖରେ ସଫଳ ହେବାର । × × ମୋ ଜୀବନଟା ଥିଲା ଗୋଟାଏ ଚିଠିରୁ ଆଉ ଗୋଟାଏ ଚିଠିର ଅପେକ୍ଷା । × × ମାଇଲ୍ ମାଇଲ୍ ଧରି ବରଫ । ତା ଉପରେ ଜହ୍ନ ଆଲୁଅ ଛମ୍ ଛମ୍ କରୁଛି । ଘୃତ ବର୍ତ୍ତି ବର୍ତ୍ତି ଜ୍ୱଳୁଛି, ଆଉ ସମସ୍ତେ ଶୋଇଯାଇଛନ୍ତି । × × କାରଣ ସ୍ୱପ୍ନ ଦେଖିଲାବା ଆଗରୁ ସେ କୋଠରୀର ଝରକାସବୁ ବନ୍ଦ କରି ଦେଇଥିଲା । × × ବାଥ୍ ଡେ କେକ୍ ଉପରେ ଜଳୁଥିବା ମହମବତୀରେ ଜୀବନକୁ ମାପି ହେବ ?'' ଇତ୍ୟାଦି ।

Pirandelloଙ୍କ Six characters in search of an Authorରେ ଦର୍ଶକ ଏବଂ ଦର୍ଶକ ଭିତରେ ଆଉ ଏକ ନାଟକୀୟ ଘଟଣାର ଅଭିନୟ ଯେପରି Illusion ଓ Realityର ଏକ ଚମତ୍କାର ସମନ୍ୱୟ ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରିଛି, ସେପରି ଘଟିଛି ଏ ନାଟକଟିରେ ।

ନାଟକ ଭିତରେ ଆଉ ଏକ ନାଟକ ସୃଷ୍ଟି କରିବା ଏ ନାଟକଟିର ବିଶେଷତ୍ୱ । ଏହା ଫଳରେ ନାଟକଟି ଦର୍ଶକ ମନ ଭିତରେ ପ୍ରଚଣ୍ଡ ଉତ୍ତେଜନା ସୃଷ୍ଟି କରିବାକୁ ସମର୍ଥ । ନାଟକଟିରେ ପାରମ୍ପରିକ ଗୀତ ନ ଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଏହାର ନାଟକୀୟ ପରିବେଶ ଦର୍ଶକଙ୍କୁ ଆକର୍ଷିତ କରେ । ବାହ୍ୟତଃ ଏହା ଏକ ଉତ୍କଣ୍ଠାହୀନ ନାଟକ ହେଲେ ମଧ୍ୟ

ଏହାର ଆକ୍ରମଣ ଉତ୍କଣ୍ଠା କେତେକ ନାଟକୀୟ କାର୍ଯ୍ୟକଳାପ ଓ ସଂଳାପରୁ ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ । ନାଟକର ନାୟକ ଦୀପଙ୍କର ଜୀବନରେ ଘୋର କ୍ଲାନ୍ତିବୋଧ ଆସିଛି । ନିଜର ପାରିବାରିକ ଜୀବନ ଓ କର୍ମଜୀବନ ପ୍ରତି ସେ ଖୁବ୍ ଉଦାସୀନ । ସବୁ ତା ନିକଟରେ ବିରକ୍ତିକର, ଗତାନୁଗତିକ । ସେଥିପାଇଁ ସେ କୌଣସି କାରଣ ନ ଥାଇ ଏକ ନାଟକୀୟ ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି କରିଛି, ଯାହାକି ତାର ସ୍ୱତଃସ୍ଫୁରଣ ଓ ଅବଦମିତ ମନୋଭାବ ପ୍ରକାଶର ସୁଯୋଗ ଦେଇଛି । ଏଇ ନାଟକୀୟତା ସାଧାରଣତଃ ଅସ୍ୱାଭାବିକ ମନେ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ନାୟକର ନିସ୍ତରଙ୍ଗ ଜୀବନରେ ଯଥେଷ୍ଟ ଉତ୍ତେଜନାର ସଂଚାର କରିଛି । ପୁଣି ଏକ ବ୍ୟର୍ଥ ନୈରାଶ୍ୟମୟ ଜୀବନର ଯଥାର୍ଥ ଟ୍ରାଜିକ୍ ରିଲିଫ୍ ଘଟିଛି ଏହିପରି ଏକ ନାଟକୀୟ ବିସ୍ଫୁରଣ ପ୍ରହସନରେ । ପିସ୍ତଲ ଦେଖାଇ ନିଜର ସ୍ତ୍ରୀ, ସ୍ତ୍ରୀର ପ୍ରେମିକ, ନିଜର ପ୍ରେମିକାକୁ କାଠଗଡ଼ାରେ ଠିଆ କରାଇ ଜେରା କରିବାର ଦୃଶ୍ୟ ଦର୍ଶକ ପାଇଁ ମଧ୍ୟ ପ୍ରବଳ ଉତ୍ତେଜନାମୟ ।

ପ୍ରେମର ଅସହାୟତା ଓ ହତାଶାବୋଧ ସହିତ ଅତୀତର ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ପ୍ରାଣବେଗ ପ୍ରେମର ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଏକ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟ୍ୟକଳ୍ପନା ମାଧ୍ୟମରେ ସାର୍ଥକଭାବେ ପ୍ରକାଶିତ । ଏକ ସ୍ୱାଭାବିକ ନାଟ୍ୟରୀତିରେ ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇଥିଲେ ଏହା ଦର୍ଶକର ପ୍ରାଣକୁ ଆଲୋଡ଼ିତ କରିବାର କ୍ଷମତା ହାସଲ କରିପାରି ନ ଥାନ୍ତା । ପିରାଣ୍ଡେଲୋଙ୍କ ନାଟକରେ ଉଦ୍ଭଟ ଉପସ୍ଥାପନ ରୀତିରେ ଜୀବନର ଚରମ ବାସ୍ତବତାର ପ୍ରଦର୍ଶନ ଅତ୍ୟନ୍ତ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ । ଉଦ୍ଭଟ ନାଟ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନ ପୂର୍ବରୁ ତାଙ୍କର ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ବାସ୍ତବତା ଓ ଉଦ୍ଭଟତା ଭିତରେ ଏକ ଅପୂର୍ବ ସମନ୍ୱୟ ଆଣିଥିଲା । ଏହି ନାଟକରେ ସେହିପରି ଏକ ସମନ୍ୱୟ ପରିଲକ୍ଷିତ । ମନୋରଞ୍ଜନ ଦାସ ବୈବାହିକ ପ୍ରେମର ଅସାରତା ଓ ଚିରନ୍ତନ ଅବଶୋଷକୁ ଯେପରି ତାଙ୍କର ଆଗାମୀ, ବନହଂସୀ, ଅରଣ୍ୟ ଫସଲ, କାଠଘୋଡ଼ା ଆଦି ନାଟକରେ ବିଭିନ୍ନ ପରିବେଶ ଭିତରେ ରୂପାୟିତ କରିଛନ୍ତି, ଜଗନ୍ନାଥ ପ୍ରସାଦ ଦାସ ସେହିପରି ଏକ ବକ୍ତବ୍ୟର ସାର୍ଥକ ନାଟ୍ୟାୟନ କରିଛନ୍ତି 'ସୂର୍ଯ୍ୟାସ୍ତ ପୂର୍ବରୁ' ନାଟକରେ । ଉଦ୍ଭଟ ଦୃଶ୍ୟ ଓ ସଂଳାପ ଦେଇ ଭୟଙ୍କର ନଗ୍ନ ଅବଚେତନର ଦୁଃସାହସିକ ଉପସ୍ଥାପନ ଏ ନାଟକର ବିଶିଷ୍ଟ ବିଭବ । ନାଟକଟି ପୂର୍ଣ୍ଣତଃ ଉଦ୍ଭଟ ନ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଉଦ୍ଭଟଧର୍ମୀ ।

ଅସୀମ ଶୂନ୍ୟତା ଭିତରେ ଉଦ୍‌ଭ୍ରାନ୍ତ ମଣିଷ ଉପରକୁ ଉଠିଯିବାକୁ ଅର୍ଥାତ୍ ଏକ ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ଜଗତରେ ପଶିଯିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରେ । କିନ୍ତୁ ପରିସ୍ଥିତିରେ ତାହା ସମ୍ଭବ ହୁଏନାହିଁ । ଶୂନ୍ୟତା ଭିତରେ ବାସ୍ତବତା ଆସିବ କୁଆଡ଼ୁ ? କେବଳ ନୈରାଶ୍ୟକୁ ସମ୍ବଳ କରି ଲକ୍ଷ୍ୟହୀନ ପଥରେ ଯାତ୍ରାକରିବା ହିଁ ସାର । ରତ୍ନାକର ଚଇନିଙ୍କ 'ଶୂନ୍ୟତାର ସିଡ଼ି' (୧୯୭୭) ଏକ ଯୌନ ଅତୃପ୍ତ ନାରୀର ସୀମାହୀନ ଶୂନ୍ୟତାର ଇତିହାସ । ନାଟକଟିରେ କୌଣସି ପ୍ଲଟ୍ ବା ଚରିତ୍ରାୟନର ଚେଷ୍ଟା ନାହିଁ । କିନ୍ତୁ ଯୌନ ଅକ୍ଷମ ସ୍ୱାମୀ ଅନାଦି ଓ ଯୌନ ଆବେଗ ପୀଡ଼ିତା ସ୍ତ୍ରୀ ଅସୀମାର ସଂଳାପ ଭିତରେ ଏକ ମର୍ମନ୍ତୁଦ ହତାଶାବୋଧ ପରିସ୍ଫୁଟ । ଅନାଦି ସ୍ତ୍ରୀକୁ ପରିତୃପ୍ତ କରିପାରି ନାହୁଁ ବୋଲି ସବୁ ସମୟରେ ସଙ୍କୁଚିତ । ନିଜର ତ୍ରୁଟିକୁ ପରିବାର ଭିତରେ ସେ ଜାହିର କରି ପାରୁନାହିଁ । ଅସୀମା ସ୍ୱାମୀର

ଅକ୍ଷମତା ଯୋଗୁଁ ନିଜର ଯୌନ ଲାଳସାକୁ ପରୋକ୍ଷ ଭାବେ ପରିତୃପ୍ତ କରିବା ଲାଗି ଗୃହକର ନରେନ୍‌ର ସାହଚର୍ଯ୍ୟ ଲୋଡ଼ିଛୁ । ସାମାଜିକ ନିଷ୍ପତ୍ତି ବା ଐଶ୍ୱର୍ଯ୍ୟ ନାରୀମାନଙ୍କୁ ସନ୍ତୁଷ୍ଟ କରି ରଖିପାରେ ନାହିଁ । ତାର ଯୌନ କ୍ଷୁଧା ପ୍ରବଳ । ଗାଈର ପ୍ରତୀକ ବ୍ୟବହାର କରି ନାଟ୍ୟକାର କହିଛନ୍ତି ଅସୀମ ବୁଭୁକ୍ଷାକୁ ପ୍ରଶମିତ କରିବାକୁ ଯାଇ ଗାଈ ଘାସ ଅଭାବରେ କନା, କାଗଜ ବି ଖାଇଯାଏ । (ଗାଈ ଗୁ ବିଷ୍ଟୁଟ୍ ଖାଇବାରେ ବିଶେଷ ଅସ୍ୱାଭାବିକତା ପ୍ରକାଶ ପାଉନାହିଁ ।) ଅନାଦି ଜୀବନକୁ ଦେଖିଛନ୍ତି ଏକ ବାହ୍ୟ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ, ଯାହା ସ୍ୱାଭାବିକ ଓ ଏକ ନିରନ୍ତର ପ୍ରବାହରେ ଗତିଶୀଳ । ତେଣୁ ସେ କହିଛନ୍ତି—ଗାଈ ଘାସ ଖାଏ । କିନ୍ତୁ ଅସୀମାର ପୃଥିବୀ ଏକ ଭିନ୍ନ ପୃଥିବୀ । ଅବଚେତନରେ ଥିବା ଯୌନ ଆକାଂକ୍ଷା ତାର ଚେତିକି ଉଠିଛି । ଅବଚେତନର ନଗ୍ନତା ସାମାଜିକ ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ଘୃଣ୍ୟ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ସତ୍ୟ । ସୀମାହୀନ ଅତୃପ୍ତିରେ ଆବର୍ତ୍ତିତା ଅସୀମା ଯଦି ସେ ଅତୃପ୍ତିକୁ ସୀମାବଦ୍ଧ କରିବା ପାଇଁ ଅସାମାଜିକ ହୋଇପଡ଼େ, ଗୃହକର ନରେନ୍‌ର ଦେହ ଉପରେ ଦୃଷ୍ଟି ପକାଏ, ତେବେ ଏଥିରେ ଅସ୍ୱାଭାବିକତା କଣ ଅଛି ? ଅତୃପ୍ତ ଯୌନ କାମନାର ପ୍ରତୀକ ଭାବରେ ବେଡ୍‌ରୁମ ଭିତରୁ ବିରାଡ଼ି ଦୁଇଟିର କାମୁଡ଼ା କାମୁଡ଼ି ଚିତ୍କାର ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟ-ପୂର୍ଣ୍ଣ । ତେବେ ଏ ଗାଈ ଓ ବିରାଡ଼ି ପ୍ରତୀକ 'ଅରଣ୍ୟ ଫସଲ'ର ଛେଳି ପ୍ରତୀକର ଏକ ଏକ ଅନୁରଣନ ହୋଇପାରେ । ଏଇ ପ୍ରତୀକ ଦୁଇଟିକୁ ବ୍ୟବହାର କରି ନ ଥିଲେ ନାଟକଟିର କୌଣସି କ୍ଷତି ହୋଇ ନ ଥାନ୍ତା । ବରଂ ସଳାପଗୁଡ଼ିକ ଅତି ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ଓ ଅସ୍ପଷ୍ଟ ନ କରି ଭାବବ୍ୟଞ୍ଜକ କରିଥିଲେ ନାଟକଟି ଅଧିକ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ହୋଇଥାନ୍ତା । ଏକ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ପରିସର ଓ ପୃଷ୍ଠା ଭିତରେ ନାଟକଟିର ବକ୍ତବ୍ୟକୁ ଉପସ୍ଥାପନ କରିବାର ପ୍ରୟାସ ହିଁ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର କୃତିତ୍ୱ ।

୦

କାର୍ତ୍ତିକ ଚନ୍ଦ୍ର ରଥଙ୍କ 'ସମୁଦ୍ରର ରଙ୍ଗ ଯନ୍ତ୍ରଣା' (୧୯୭୭) ଏକ ନୂତନ ଦୃଷ୍ଟି-ଭଙ୍ଗୀ ସମ୍ବଳିତ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ । ମାର୍କସବାଦୀ, ଉଦ୍ଭଟ ଓ ବ୍ରେଶ୍‌ଟୀୟ ଚିନ୍ତାଧାରାର ସମନ୍ୱୟରେ ଏହା ପରିକଳ୍ପିତ । ନାଟକଟିରେ ଆତ୍ମିକ ନୂତନତ୍ୱ ବିଶେଷ ନ ଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଆଙ୍ଗିକ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ଲାଗି ବିଶେଷ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଇଛି ।

ସମୁଦ୍ର ଗତାନୁଗତିକ ସମାଜର ଏକ ପ୍ରତୀକ । ଆଜିର ଯୁବଶକ୍ତି ଚାହିଁଛି ସମୁଦ୍ରକୁ ଜାଳି ଦେଇ ଏକ ଶ୍ୟାମଳ ଶସ୍ୟ କ୍ଷେତ୍ରରେ ପରିଣତ କରିଦେବାକୁ । ସମୁଦ୍ରର ଧ୍ୱଂସ ଅସମ୍ଭବ । ତଥାପି ପାରମ୍ପରିକ ସୃଷ୍ଟିର ବିନାଶ ନ ହେଲେ ନୂତନ ସୃଷ୍ଟିର ବିକାଶ ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । ଏଇ ନୂତନତ୍ୱ କେବଳ ଆଣିପାରିବେ ଯୁବକମାନେ, ଯେଉଁମାନେ ଏକ କ୍ରାନ୍ତିକାରୀ ଶକ୍ତିର ପ୍ରତୀକ । ସେମାନଙ୍କ ମନରେ ଅନେକ ଆଶା ଅଛି, କଳ୍ପନା ଅଛି । ସେମାନେ ଇଚ୍ଛାକଲେ ହୋଇପାରନ୍ତି ଶ୍ରୀକୃଷ୍ଣ, କୁବେର, ରାବଣ, ବିଶ୍ୱାମିତ୍ର, ବର୍ଣ୍ଣାର୍ଡ଼ କମ୍ବା ରସେଲ୍, ବିବେକାନନ୍ଦ, ମାର୍ଟିନ ଲୁଥର, ଲେନିନ, ହିଟ୍‌ଲର । ଯେଉଁମାନଙ୍କ ନିକଟରେ ଏତେ ବେଶି ସମ୍ଭାବନା ଅଛି, ସେମାନେ କିନ୍ତୁ ହେଉଛନ୍ତି ସାମାଜିକ ଅନ୍ୟାୟ, ଅବିଚାରର ଶିକାର । ଶୁଆ ଭଳି ପାଠ ଘୋଷି ନିରର୍ଥକ ଭାବେ ଇଣ୍ଟରଭିଉ

ଘରେ ଇଣ୍ଟରଭ୍ୟୁ ଆଟେଣ୍ଡ୍ କରି ଯୁବଶକ୍ତି ହେଉଛି ଅବକ୍ଷୟର ସମ୍ମୁଖୀନ । ସେମାନଙ୍କର ଆଗ୍ନେୟ ଶକ୍ତି ଏକ କ୍ଲାନ୍ତିକର ପଥଯାତ୍ରା ଭିତରେ ଦୁର୍ବଳ ହୋଇପଡ଼ୁଛି । ଆଜିର ଯୁବକ ଆଗରେ କୌଣସି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଲକ୍ଷ୍ୟ ନାହିଁ, ନିର୍ଭର ନାହିଁ । ଏକ ଅଶାନ୍ତ ବାତା-ବରଣ ଭିତରେ ତାଙ୍କୁ ବଞ୍ଚିବାକୁ ପଡ଼ୁଛି । ଏପରି ପରିସ୍ଥିତିରେ ସେ ସ୍ୱତଃ ହୋଇଉଠୁଛି ବିଦ୍ରୋହୀ । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ଭାଷାରେ "ତେବେ ଆଜିର ଏଇ ବିଦ୍ରୋହ—ପ୍ରଭୁ ବିରୁଦ୍ଧରେ କ୍ରୀତଦାସର ନୁହେଁ କିମ୍ବା ଧନୀ ବିରୁଦ୍ଧରେ ଦରିଦ୍ରର ନୁହେଁ ଅଥବା ବୁର୍ଜୁୟା ବିରୁଦ୍ଧରେ ସର୍ବହରାର ନୁହେଁ । ଏହା ହେଉଛି ଏକ ଅତୀନ୍ଦ୍ରିୟ (metaphysical) ବିଦ୍ରୋହ । ଏଇ ବିଦ୍ରୋହ ମଣିଷର ବଞ୍ଚି ରହିବାର ସ୍ଥିତି/ସର୍ତ୍ତ/ପରିବେଶ ବିରୁଦ୍ଧରେ, ପୁନରାବୃତ୍ତିର ମୁଖା ପିନ୍ଧି ଗ୍ଲୁଥିବା ପୁରୁଣା ପୃଥିବୀ ବିରୁଦ୍ଧରେ, ଏପରିକି ସ୍ୱୟଂ ସୃଷ୍ଟି ବିରୁଦ୍ଧରେ ।"

ନିଃସଙ୍ଗ ଅସହାୟତା, କ୍ଲାନ୍ତିବୋଧ, ଶୂନ୍ୟତା, ଅସ୍ଥିରତା ଏସବୁ କ୍ଷୟକାରୀ ଭାବନାଗୁଡ଼ିକ ଗତିଶୀଳ ମଣିଷକୁ ଧ୍ୱଂସ କରି ଚାଲିଛି । ତେଣୁ ଏସବୁ ବିରୁଦ୍ଧରେ ମନ ଭିତରେ ପ୍ରବଳ ପ୍ରତିକ୍ରିୟା, ଆଲୋଡ଼ନ ସୃଷ୍ଟି ହେବାର ଆବଶ୍ୟକତା ରହିଛି । ଅତୀତକୁ ପ୍ରତ୍ୟାଖ୍ୟାନ କରି ପ୍ରତିକୂଳ ପରିବେଶ ବିରୁଦ୍ଧରେ ସଂଗ୍ରାମ କରିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ନୂତନ ଆଶା, ନୂତନ ଭବିଷ୍ୟତର ସନ୍ଧାନରେ ଅପ୍ରତିହତ କର୍ମ ପ୍ରେରଣା ନେଇ ଆଗେଇ ଯିବାକୁ ହେବ । ପାରମ୍ପରିକ ଜନସମୁଦ୍ରର ଯନ୍ତ୍ରଣା ଦୂରୀଭୂତ ହୋଇ ଏକ ମୂଲ୍ୟବୋଧ ସଂପନ୍ନ ପ୍ରାଣପୂର୍ଣ୍ଣ ସମାଜ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହେବ । ଏଇ ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ଏକ ନୂତନ ବିପ୍ଳବର ଆହ୍ୱାନ ନାଟକଟିର ଉପଜୀବ୍ୟ ।

କୌଣସି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଘଟଣାକୁ ରୂପାୟିତ କରିବାର ପ୍ରଚେଷ୍ଟା ନାଟକରେ ନାହିଁ । ବହୁ ଛିନ୍ନ ଚରିତ୍ରର ସମନ୍ୱୟରେ ଏହା ପରିକଳ୍ପିତ । କିନ୍ତୁ ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକ ସବୁ ସମୟରେ ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଚିନ୍ତାଧାରାକୁ ବହନ କରି ଅଗ୍ରସର ହେଉଥିବା ଭଳି ଜଣାପଡ଼େ ନାହିଁ । ଏହା ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ପ୍ରତୀକଧର୍ମୀ ପୃଷ୍ଠଭୂମିକାରେ ଅଭିନୀତ ନାରୀ ଚରିତ୍ରବିହୀନ ନାଟକ । ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକର ନାମକରଣରେ ନୂତନତ୍ୱ ରହିଛି । ମୁଁ ତୁମେ ଆପଣ, ଅଥବା ସେ ଏବଂ ସେମାନେ ପାଞ୍ଚଜଣ—ଏମାନେ ସମାଜର ଯେକୌଣସି ଯନ୍ତ୍ରଣା ଜର୍ଜର ବ୍ୟକ୍ତିଙ୍କର ପ୍ରତିନିଧିତ୍ୱ କରିପାରନ୍ତି । ବ୍ରେଖ୍ଟୀୟ ନାଟ୍ୟ କୌଶଳର ଏପିକ୍ ରୀତିରେ ଏଥିରେ ଯେପରି ଗୋଟିଏ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଘଟଣାର ବର୍ଣ୍ଣନା ଚାଲିଛି । 'ମୁଁ' ଆସି ତାର ଯନ୍ତ୍ରଣାର ସୂଚନା ଦେଉଛି । 'ଏବଂ ସେମାନେ ପାଞ୍ଚଜଣ' ସେମାନଙ୍କର ସଂଳାପ ମାଧ୍ୟମରେ ପୃଷ୍ଠଭୂମି, ପରିବେଶ ଓ ଚରିତ୍ରକୁ ବିଭିନ୍ନ ସମୟରେ ପରିବର୍ତ୍ତନ କରି ଦେଉଛନ୍ତି । କେତେବେଳେ ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକ ଶ୍ରୀକୃଷ୍ଣ, କୁବେର, ରାବଣ, ବିଶ୍ୱାମିତ୍ର, ପରଶୁରାମ ତ ଅନ୍ୟ କେତେବେଳେ ରସେଲ୍, ବିବେକାନନ୍ଦ, ମାର୍ଟିନ୍ ଲୁଥର୍, ହିଟ୍‌ଲର୍ । ସମାନ ପୃଷ୍ଠଭୂମିଟି କେତେବେଳେ ବସ୍‌ଷ୍ଟାଣ୍ଡ, ବିଦ୍ୟାଳୟ ପୁଣି କେତେବେଳେ ଇଣ୍ଟରଭ୍ୟୁର ଅଫିସ୍, ରାସ୍ତା । କିନ୍ତୁ ଏଥିପାଇଁ ଦୃଶ୍ୟସଜ୍ଜାର ଆବଶ୍ୟକତା ପଡ଼ୁନାହିଁ । ଏଥିରେ ଆମର ପାରମ୍ପରିକ ଯାତ୍ରାରୀତି ଅନୁସୃତ । ବିନା ଦୃଶ୍ୟସଜ୍ଜାରେ ମଞ୍ଚଟି କେତେବେଳେ ଅରଣ୍ୟ, ରାଜପ୍ରାସାଦ ତ କେତେବେଳେ

ଉଦ୍ୟାନ ଯୁଦ୍ଧକ୍ଷେତ୍ର । ଯେପରି ଯାତ୍ରାମଞ୍ଚ ଉପରେ ପଡ଼ିଥିବା ଚୌକିଟି କେତେବେଳେ ପଥର, ପାହାଡ଼, ପୁଣି କେତେବେଳେ ସିଂହାସନ, ଶଯ୍ୟା ପଲଙ୍କ । ଏଥିପାଇଁ କୌଣସି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଘୋଷଣା କରିବାକୁ ପଡ଼େ ନାହିଁ । ପାତ୍ରପାତ୍ରୀମାନଙ୍କର ଅଭିନୟ ଓ ସଂଲାପ ଏପରି ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି କରେ ଯେ ଦର୍ଶକ ସ୍ୱତଃ ଗୋଟିଏ ଜିନିଷକୁ ବିଭିନ୍ନ ରୂପରେ କଳ୍ପନା କରିପାରେ । ଏଥିରେ ରସ ଗ୍ରହଣରେ କୌଣସି ବାଧା ସୃଷ୍ଟି ହୁଏନାହିଁ । ପ୍ରଖ୍ୟାତ ବଙ୍ଗଳା ନାଟ୍ୟକାର ବାଦଲ ସରକାରଙ୍କର ଭୋମା, ମିଛିଲ୍, ସୁଖପାଠ୍ୟ, ଭାରତ ବର୍ଷେର ଇତିହାସ, କାଠ ମାଠ କିଂ ଇତ୍ୟାଦି ଅଙ୍ଗନ ମଞ୍ଚୋପଯୋଗୀ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ଉପରୋକ୍ତ ଏପିକ୍ ରୀତିରେ ଅଭିନୀତ ହୋଇ ବହୁ ଜନପ୍ରିୟତା ଅର୍ଜନ କରିଛି । 'ସମୁଦ୍ରର ରଙ୍ଗ ଯନ୍ତ୍ରଣା' ଉଦ୍ଭଟ ଓ ଏପିକ୍ ରୀତିର ଏକ ଶିଳ୍ପସମ୍ମତ ସମନ୍ୱୟ ।

ରତ୍ନାକର ଚଇନିଙ୍କ 'ନଚିକେତା ଉବାଚ' (୧୯୭୭)ରେ ନଚିକେତା ଏକ ପ୍ରତୀକ । ପୌରାଣିକ ନଚିକେତା ମୃତ୍ୟୁଲୋକକୁ ଯାଇଥିଲା ପୃଥିବୀ ପାଇଁ ନୂତନ ବାର୍ତ୍ତା ବହନକରି ଆଣିବାକୁ । କିନ୍ତୁ ନାଟକର ନଚିକେତା ଏକ ନିରୁଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଚରିତ୍ର, ଯେ କେବଳ ଦେଇଛି ମୃତ୍ୟୁର ବାର୍ତ୍ତା । ଆଜିର ଯୁଗଯନ୍ତ୍ରଣା ଜର୍ଜରିତ ଯୁବ ସମାଜର ଜଣେ ପ୍ରତିନିଧି ନଚିକେତା, ଯେ କି ଲକ୍ଷ୍ୟହୀନ ଭାବରେ କେବଳ ଅନ୍ୱେଷଣ କରି ଚାଲିଛି । ଅଥଚ ଅନ୍ୱେଷଣର ଶେଷ ନାହିଁ । "ଖୋଜିଲୁ, ଖୋଜି ଖୋଜି ଗୋଡ଼ର ଚମ ଛିଡ଼ୁ, ଆଖିର ପାଣି ମରୁ । ଏ ଖୋଜାର ଯେମିତି ଶେଷ ନାହିଁ ।"

ଅର୍ଥନୈତିକ ସ୍ଥିତିର ସନ୍ଧାନରେ ବ୍ୟାକୁଳ ତିନୋଟି ଚରିତ୍ର ସୀମାହୀନ ହାହୁତାଶ ଭିତରେ ସନ୍ତୁଳିତ । ଏମାନଙ୍କ ଭିତରେ ସିସିଫସ୍ ଚରିତ୍ରର ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇପାରେ । ଏମାନେ ସମସ୍ତେ ବଞ୍ଚିବାକୁ ହେବ ବୋଲି ବଞ୍ଚି ରହିଛନ୍ତି । ସମାଜ ବିରୁଦ୍ଧରେ ବିପ୍ଳବ କରିବା ଲାଗି ଘର ଭିତରେ ବ୍ୟର୍ଥ ଚିତ୍କାର କରିଛନ୍ତି ସିନା, ବିପ୍ଳବ କରିବାର ସାମର୍ଥ୍ୟ ଏମାନଙ୍କର ନାହିଁ । ଯେଉଁ ଉଗ୍ରପନ୍ଥୀ ମହେନ୍ଦ୍ର କହେ—"ଇଚ୍ଛା ହେଉଥିଲା ଜବରଦସ୍ତ ସବୁ କିଛି ଭାଙ୍ଗି ଚୁରେଇ ଭରି ପାଣି ନେଇ ଆସି ଥା'ଆନ୍ତି", ସେ କିନ୍ତୁ ଉପସ୍ଥିତ କ୍ଷେତ୍ରରେ କିଛି କରିପାରିନି । ଆତ୍ମ ପରାଜୟର ଗ୍ଲାନି ନେଇ ଖାଲିଚୁରେଇ ହାତରେ ଫେରି ଆସିଛି । ବିପ୍ଳବ ପାଇଁ ଭାବିବା ଯେତିକି ସହଜ, କରିବା ସେତିକି କଷ୍ଟ । ଯୁବ ମନର ଅସଂତୋଷ ଅନେକ ସମୟରେ ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ସ୍ତରରେ ହିଁ ରହିଯାଉଛି । ଖାଦ୍ୟବସ୍ତୁର ଅଭାବ ମେଣ୍ଟାଇବାକୁ ଯୁବକମାନେ ଅନ୍ୱେଷଣରତ, ଅବଶୋଷପୀଡ଼ିତ । ସବୁ ସମ୍ଭାବନା ସମାଜର କ୍ରୂର ଆଘାତରେ ଚୂର୍ଣ୍ଣବିଚୂର୍ଣ୍ଣ । ଜଣେ କକ୍ଷଚ୍ୟୁତ ଯୁବକର ପ୍ରତିନିଧି କଳ୍ପତରୁର ଅବଶୋଷ—"ଏ ଦୁନିଆର ସବୁ କାମ ମତେ ପୋଷାନ୍ତାରେ ମହେନ୍ଦ୍ର—ଡ଼ାକ୍ତର, ଇଞ୍ଜିନିୟର, ଓକିଲ, କୃଷକ, ଶ୍ରମିକ—ସବୁ କିଛି । କିନ୍ତୁ ଏ ସମାଜ ମତେ ଏମିତି ଗୋଟାଏ ଗ୍ରୁଅରେ ପକାଇଲା, ମୁଁ କିଛି ହେଇ ପାରିଲିନି । ତୁ କହ, ମୁଁ କଣ ଡାକ୍ତର ହେଇ ପାରି ନ ଥାନ୍ତି—ଇଞ୍ଜିନିୟର କି ଶ୍ରମିକଟିଏ ହେଇ ପାରି ନ ଥାନ୍ତି ? କିନ୍ତୁ ମୁଁ ହେଲି କଣ ?"

ଅନ୍ୟ ଦିଗରେ କାକଲୀ ଖୋଜୁଛି ତାର ମନର ମଣିଷ ନଚିକେତାକୁ । ନଚିକେତା କେଉଁ ଆଡ଼େ ନିରୁଦ୍ଦିଷ୍ଟ । ଫେରିବାର ସମ୍ଭାବନା ନାହିଁ । ଏ ଦୀର୍ଘ ପ୍ରତୀକ୍ଷା କାକଲୀ ପକ୍ଷରେ ସବୁଠାରୁ ବଡ଼ ଯନ୍ତ୍ରଣାଦାୟକ । ପ୍ରତୀକ୍ଷାଠାରୁ ବଡ଼ ଯନ୍ତ୍ରଣା ଦୁନିଆରେ କିଛି ନାହିଁ । ଏ ଯେ ସହସ୍ର ସହସ୍ର ବର୍ଷର ପ୍ରତୀକ୍ଷା । "ନଚିକେତା କାହାର ବନ୍ଧୁ, କାହାର ପ୍ରେମିକ ବା ସ୍ୱାମୀ, କାହାର ପୁତ୍ର, କାହାର ବା ଜାମାତା ।" ସମସ୍ତେ ନଚିକେତାର ସନ୍ଧାନରେ ବ୍ୟସ୍ତ । ପାଗଳଟି ବାରମ୍ବାର ଖୋଜୁଛି, ହତାଶ ହେଉଛି । କନ୍ୟାର ବ୍ୟସ୍ତତା ସହ୍ୟ କରି ନ ପାରି ପିତା ମହାକାଳ ଖୋଜୁଛନ୍ତି ନଚିକେତାକୁ । ଯୁବକମାନେ ମଧ୍ୟ ଖୋଜୁଛନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ସବୁ ବ୍ୟର୍ଥ । ନଚିକେତା ଫେରୁନାହିଁ । ବଡ଼ ଯନ୍ତ୍ରଣାଦାୟକ ଏ ପ୍ରତୀକ୍ଷା । ଠିକ୍ Waiting for Godotର Godotଙ୍କୁ ପ୍ରତୀକ୍ଷା କଲାପରି । ଏହି ପ୍ରତୀକ୍ଷାରେ ନାଟକଟିର ଆରମ୍ଭ ଓ ଶେଷ । ନଚିକେତା ଫେରି ଆସିଛି ଶବ ହୋଇ, ଅନ୍ୱେଷଣକାରୀମାନଙ୍କର ମନକୁ ବିଷାଦ ଜର୍ଜରିତ କରିବା ପାଇଁ । Waiting for Godotରେ ଯେପରି ଲୁକି ବେକରେ ବନ୍ଧା ହୋଇଥିବା ଦଉଡ଼ିକୁ ପୋଜୋ ଧରିଛି, ଏ ନାଟକରେ ସେପରି ପାଗଳ ବେକର ଦଉଡ଼ିଟିକୁ କାକଲୀ ଧରିଛି । ଏହା କେବଳ ଅନ୍ୱେଷଣର ସୀମାବଦ୍ଧତା ସୂଚନାକାରୀ ଏକ ପ୍ରତୀକ । ନାଟକଟି ଯେପରି ଗତିହୀନ, ଏଥିରେ ଥିବା ସମସ୍ତ ଚରିତ୍ର ମଧ୍ୟ ସେପରି ଗତିହୀନ । ସମସ୍ତଙ୍କର ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଲକ୍ଷ୍ୟ ସ୍ଥଳରେ ପହଞ୍ଚିବାର ବ୍ୟଗ୍ରତା କେବଳ ବ୍ୟର୍ଥତାରେ ପରିଣତ ହେଉଛି ।

ଆଜିର ଯୁବକ ସୀମାହୀନ ବ୍ୟର୍ଥତାର ଶିକାର ହୋଇ ଯୁବକଜନୋଚିତ ସକଳ ଆବେଗ, ଉତ୍ତେଜନା, ଗତି ଓ ଶୃଙ୍ଖଳାକୁ ହରାଇ ବସୁଛି । ଜୀବନୀ ଶକ୍ତିର ଅଭାବରେ ସେ ମୃତବତ୍ । ଏଇ ନିରାଶାଜର୍ଜରିତ ଯୁବକଠାରେ ଜୀବନର ସନ୍ଧାନ ନ କରି କେବଳ କରି-ହେବ ଶବର ସନ୍ଧାନ । Ionescoଙ୍କ 'Amedee' ନାଟକରେ ସ୍ୱାମୀ ସ୍ତ୍ରୀଙ୍କର ପ୍ରଣୟା-ବେଗ ଯେପରି ଶବ ପାଲଟି ଯାଇଛି, 'ନଚିକେତା ଉବାଚ' ନାଟକରେ ସେପରି ଯୁବ ହୃଦୟର ଆବେଗ ଶବ ପାଲଟିଛି । ଯେଉଁମାନେ ଖାଦ୍ୟବସ୍ତୁ ଭିତରେ ବା ପ୍ରେମିକର ଉପସ୍ଥିତି ଭିତରେ ଜୀବନ ଖୋଜୁଥିଲେ, ସେମାନେ ସମସ୍ତେ ହୋଇଛନ୍ତି ବ୍ୟର୍ଥତାର ଶବବାହକ । 'ଶବବାହକମାନେ'ରେ 'Amedee' ପରି ଶବ ବୋହି ନେବାର ଚିତ୍ର ନାହିଁ, କିନ୍ତୁ ଏ ନାଟକରେ ଅଛି । ତଫାତ ଏତିକି ଏ ନାଟକର ଶେଷରେ ଶବଟି ଚରିତ୍ରୀଭୂତ ହୋଇ ତାର ନିଜ କଥା ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ସମ୍ମୁଖରେ ବ୍ୟକ୍ତ କରିଛି । "ଶତାବ୍ଦୀ ଶତାବ୍ଦୀ ଧରି ମୁଁ ତାଙ୍କର କାନ୍ଧରେ ଶବ ହୋଇ ବୁହା ହେଉଛି । ଶତାବ୍ଦୀ ଶତାବ୍ଦୀ ଧରି ମୁଁ ଯନ୍ତ୍ରଣାର ଅନନ୍ତ ପାରାବାରରେ ଛଟପଟ ହେଉଛି । କିନ୍ତୁ ମୁକ୍ତି କାହିଁ ? × × × ଏ ସୀମାହୀନ ଶବଯାତ୍ରାରେ ଆପଣମାନେ ପାଦ ମିଳେଇ ଆଗେଇଛନ୍ତି ।"

ଏହା ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ ଭାବରେ ଆଧୁନିକ ଯୁଗର ଟ୍ରାଜେଡ଼ିକୁ ସଫଳ ଭାବେ ରୂପାୟିତ କରିପାରିଛି ।

ବିଜୟ ମିଶ୍ରଙ୍କର ଅନ୍ୟ ଏକ ଉତ୍କୃଷ୍ଟ ନାଟକ 'ଯାଦୁକର' (୧୯୭୮) ମଣିଷର ସୀମାହୀନ ଅସହାୟତା ଓ ଆଶାହୀନତାର ଏକ କରୁଣ ଆଲେଖ୍ୟ । ନିତିଦିନିଆ ଜୀବନର କ୍ଳାନ୍ତି ଓ ନୈରାଶ୍ୟବୋଧରୁ ମୁକ୍ତି ଲଭ ପାଇଁ ପ୍ରତ୍ୟେକ ମନରେ ଜାଗେ ସ୍ୱପ୍ନ । ଧରା-ବନ୍ଧା ଗଡ଼ ଗୁଳାରୁ ବାହାର ଯାଇ ସ୍ୱପ୍ନ ଭିତରେ ବଞ୍ଚି ରହିବା କି ରୋମାଞ୍ଚକର ! ଏଇ ସ୍ୱପ୍ନ ପାଇଁ ମଣିଷ ହରାଇ ବସେ ନିଜତ୍ୱ । ସେ ଦାସ ହୋଇପଡ଼େ ଭଗବାନଙ୍କର, ଜାତୀୟ ନେତାର, ଶାସକର, ଇତିହାସର । ମୁକ୍ତିର ପ୍ରୟାସ ଭିତରେ ବନ୍ଧନ ହୋଇଯାଏ ଦୃଢ଼ତର । କଳ୍ପନାର ଯାଦୁକର ଯେଉଁ ସ୍ୱପ୍ନର ସ୍ୱାଦ ଚଖାଇଥାଏ, ତାହା ମୁହୂର୍ତ୍ତିକ ଭିତରେ ଧୂଳିସାତ୍ ହୋଇଯାଏ । ସବୁ ମନେହୁଏ ଗୋଟାଏ ମିଥ୍ୟା ପ୍ରହେଳିକା । ସିଢ଼ିରେ ଉପରକୁ ଚଢିଗଲା ବେଳେ ତଳକୁ ଖସି ଆସିବାକୁ ବାଧ୍ୟ ହୁଏ ମଣିଷ । ଶ୍ୱାସ ପ୍ରଶ୍ୱାସ ପାଇଁ ମୁକ୍ତବାୟୁ ଖୋଜୁଥିଲା ବେଳେ ଶ୍ୱାସରୁଦ୍ଧ ହୋଇପଡ଼େ । ଆଲୁଅ ପାଇଁ ବ୍ୟାକୁଳତା ଅନ୍ଧକାରର ଅଥଳ ସମୁଦ୍ର ଭିତରେ ତାକୁ ନିମଜ୍ଜିତ କରାଇନିଏ । ଗୋଟିଏ ବାଟକୁ ଠିକ ବାଟ ବୋଲି ଧରିନେଇ ଆଗେଇ ଗଲାବେଳକୁ ସେଇ ବାଟଟି ପ୍ରତିପନ୍ନ ହୁଏ ଭୁଲ ବାଟ ଭାବରେ । ନିଜ ନିଜ ଜଞ୍ଜାଳରେ ଛଟପଟ ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକ କିଏ ଫାଙ୍କା ରାସ୍ତା, କିଏ ଖୋଲା ପବନ ଖୋଜୁଥିଲା ବେଳେ ହୋଇପଡ଼ୁଛନ୍ତି ସୀମାହୀନ ଆଶା ଓ କାମନାର ଶିକାର । ଫଳରେ ସମସ୍ତେ ଛିନ୍ନମୂଳ । ସମସ୍ତେ ଯେମିତି ଶୂନ୍ୟରେ ଝୁଲି ରହିଛନ୍ତି । ପୁରୁଣା ଦିନକୁ ସମସ୍ତେ ଫେରିଯିବାକୁ ଚାହୁଁଛନ୍ତି; ଯେଉଁଠି ଦୁଃଖ ଥିଲା, କଷ୍ଟ ଥିଲା, ସୀମିତ ଆଶା ଥିଲା । ନୈରାଶ୍ୟ ଭିତରେ ଆଶାର କ୍ଷୀଣ ଆଲୋକ ବଡ଼ ସୁନ୍ଦର, ପ୍ରାଣପୂର୍ଣ୍ଣ । କିନ୍ତୁ ଆଶାର ପ୍ରାବଲ୍ୟ ଯେ ମଣିଷର ସ୍ୱାଧୀନତାକୁ ଚିରଦିନ ଅପହରଣ କରେ । ସାମାନ୍ୟ ଆଶ୍ୱାସନାରେ ଦୁର୍ବଳ ମଣିଷ ହୋଇପଡ଼େ ଆତ୍ମହରା । ସାମାନ୍ୟ ଆଶ୍ରା ପାଇଲେ ସେଥିରେ ଆଉଜି ପଡ଼ିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରେ । ସେତିକିବେଳେ କିନ୍ତୁ ସେ ନ ଥାଏ ନିଜର ଆୟତ୍ତ ଭିତରେ । ସେ ଆଉ ଦେଖି ପାରେନାହିଁ "କେତେ ପାଣି ବହିଗଲା ନଦୀରେ । କେତେ ସମୟ ଘଣ୍ଟା କଣ୍ଟା ମିନଟ୍ କଣ୍ଟା ଘୂରିବାରେ କଟିଗଲା । କେତେ ଆସିଲେ, ଚାଲିଗଲେ ।"

'ଯାଦୁକର'ର ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକ କିଛି ଗୋଟାଏ ପାଇବା ପାଇଁ ବ୍ୟାକୁଳତା । କିନ୍ତୁ ଏହି ପାଇବା ନିଶାରେ ଯେତେବେଳେ ସେମାନେ ଆଗେଇ ଯାଉଛନ୍ତି, ସେତେବେଳେ ନିଜକୁ ନିଜେ ଚିହ୍ନିବାକୁ ବି ଅକ୍ଷମ ହୋଇ ପଡୁଛନ୍ତି । ସେମାନେ ଯେମିତି ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ମଣିଷ । ଯାଦୁକର ଦେଖାଇଛି ତିନୋଟି ଖେଳ—ଗୋଟିଏ ସମୟ ହୀନତାର, ଗୋଟିଏ ଶୂନ୍ୟତାର ଆଉ ଗୋଟିଏ ଅସହାୟତାର । ପ୍ରଥମ ଖେଳରେ ସମସ୍ତଙ୍କ ଘଡ଼ି ବନ୍ଦ ହୋଇଯାଇଛି । ସମସ୍ତେ ବାସ କରୁଛନ୍ତି ଯେପରି ଏକ ଭୟଙ୍କର ପୃଥିବୀରେ, ଯେଉଁଠି ସମୟର ପ୍ରବାହ ନାହିଁ । ସବୁ ଗତିହୀନ, ସ୍ଥାଣୁ । ଦ୍ୱିତୀୟ ଖେଳରେ ସମସ୍ତଙ୍କୁ ଅମାପ ଆଶାର ବୈତରଣୀ ଭିତରେ ଭସାଇ ଦେଇ ଯାଦୁକର ହୋଇଯାଇଛି ଅନ୍ତର୍ହିତ । ତୃତୀୟ ଖେଳରେ ସମସ୍ତଙ୍କର ଛିନ୍ନ ମୂଳତା ପ୍ରମାଣିତ ହୋଇଛି । ସମସ୍ତେ

ଯେପରି ଅନ୍ୟର କ୍ରୀଡ଼ା ପୁତ୍ତଳିକା ପରି ନିଜକୁ ହରାଇ ଶୂନ୍ୟରେ ଦୋଳାୟମାନ । ଯାଦୁକର ଏକ ଅସମାପ୍ତ ସ୍ୱପ୍ନ ଓ କାମନାର ପ୍ରତୀକ । ସେ ପୁଣି ଜଣେ ଶକ୍ତିଶାଳୀ ଈଶ୍ୱର ବା ଶାସକ ଭାବରେ ବର୍ଣ୍ଣିତ । ଅନ୍ୟସବୁ ମେରୁଦଣ୍ଡହୀନ ଚରିତ୍ର ଭିତରେ ଅଭୟ ଚରିତ୍ରଟି ହେଉଛି ଚେତନାର ପ୍ରତୀକ, ଯେ କି ବାରମ୍ବାର ଚେତାଇ ଦେଉଛି ପରିସ୍ଥିତି ଓ ପରିବେଶକୁ । ସେଇ ପୁରୁଣା, ଚର୍ବିତଚର୍ବଣ ଗତାନୁଗତିକତାକୁ ସମସ୍ତେ ଯେ ଅନେକ ଥର ଖୋଜି ଚାଲିଛନ୍ତି, ତାହା ତା ବକ୍ତବ୍ୟରେ ସ୍ପଷ୍ଟ ।

ଆଧୁନିକ ଯୁଗର ବସ୍ତୁବାଦୀ ସମାଜରେ ପ୍ରେମ, ଦାମ୍ପତ୍ୟ, ବିଶ୍ୱସ୍ତତା, ସରଳତା ଆଦି ସମସ୍ତ ପାରମ୍ପରିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧ ଅବକ୍ଷୟଗ୍ରସ୍ତ । ଅର୍ଥପ୍ରଧାନ ଜଗତର ଘୂର୍ଣ୍ଣଚକ୍ରରେ ନିଜକୁ ଭୁଲିଯିବା ପାଇଁ ଚେଷ୍ଟା କରି କେହି ସଫଳ ହୋଇପାରିନାହାନ୍ତି । ସମସ୍ତ ଯନ୍ତ୍ରଣାକାତର, କ୍ଳାନ୍ତ ଅବସନ୍ନ । ତଥାପି ହତାଶାର ମରୁଭୂମିରେ ଓଏସିସ୍‌ର ସନ୍ଧାନ ମିଳେ । ନ ମିଳିବାର ଆଶଙ୍କାରେ ପାଇବାର ଲାଳସା ଆହୁରି ଉଦ୍ରେକର ହୋଇଉଠେ । ମାମୀର ପ୍ରତ୍ୟାଶା ଥିଲା ଅନେକ ବେଶି, ଯାହା କି ଜଣେ ଅବିବାହିତା ଯୁବତୀ ପକ୍ଷେ ସ୍ୱାଭାବିକ—"ସୁନ୍ଦର, ଶକ୍ତିଶାଳୀ, ବୁଦ୍ଧିମାନ, ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ, ବିତ୍ତଶାଳୀ ପୁଣି ସର୍ବୋପରି କଲ କଣ୍ଢେଇ ପରି ଅନୁଗତ ସ୍ୱାମୀ । ଗୋଟାଏ କଣ୍ଢେଇ ହୁଏତ, ଯାହାକୁ ମାଗିଲେ ସବୁ କିଛି ଦେଇ ପାରୁଥିବ । ଘର, ପୁଅ, ଝିଅ, ଔଷଧ, ଗାଡ଼ି, କୋଠା, ପ୍ରେମ, ବିଶ୍ୱସ୍ତ ଚାକର ଆଉ ନିର୍ଭରଶୀଳ ପ୍ରୋଟେକ୍‌ସନ୍ । ସୁନ୍ଦର ସୁଖମୟ ପାହାଚ ହୋଇ ଯାଉଥିବ, ପରୀକ୍ଷାର ସିଡ଼ି ଉଠିଲା ବେଳକୁ । ସୌରଭ ମିଶ୍ରର ଇଣ୍ଟେଲେକ୍ଟରୁ କିଛି ଆଉ ନିରଞ୍ଜନ ବେହେରାର ଚଉଡ଼ା ଛାତିରୁ କିଛି ନେଇ ସୁନ୍ଦର କଣ୍ଢେଇଟିଏ, କେତେବେଳେ ମୋ ଭ୍ୟାନିଟିବ୍ୟାଗ ଭିତରେ ଆଉ କେତେବେଳେ ଡ୍ରଇଂରୁମ୍‌ରେ ।"° କୃତ୍ରିମ ଜୀବନବୋଧ ପ୍ରତି ନାଟ୍ୟ-କାରଙ୍କର ତୀବ୍ର ବିଦ୍ରୂପ ଏ ସଂଳାପଟିରେ ସ୍ପଷ୍ଟ । କୃତ୍ରିମତା ମଣିଷର ଗନ୍ଧବୋଧକୁ ଉଜ୍ଜୀବିତ କରିପାରେ; କିନ୍ତୁ ଏଠାରେ ଜୀବନ ନ ଥାଏ । ଜୀବନର ସନ୍ଧାନରେ ମଣିଷ ଅତିଷ୍ଠ ହୋଇଉଠେ । ସବୁ ପାଇବା ଭିତରେ ବି ମାମୀର ଆସିଛି ଚରମ ହତାଶାବୋଧ । "ଆଉ ଭ୍ୟାନିଟି ବ୍ୟାଗ୍‌ରେ ଥିବା କଣ୍ଢେଇଟି ସବାଶେଷରେ ଆବିଷ୍କୃତ ହେଲା । ଜଣା ପଡ଼ିଲା, ସେ ଗୋଟିଏ କଣ୍ଢେଇ ।" ତାର କୌଣସି ଉତ୍ତାପ ନାହିଁ । ଗୋଟାଏ ହିପୋକ୍ରିସି ବା ଛଳନା ଭିତରେ ବଞ୍ଚି ରହିବାକୁ ସମସ୍ତେ ଚେଷ୍ଟା କରୁଛନ୍ତି । ସୌରଭ ମିଶ୍ର ସବୁକିଛି ପ୍ରଶ୍ନର ଉତ୍ତର ଖୋଜୁଛି, ପାଉନାହିଁ । ନିରଞ୍ଜନ ବେହେରା ପେଣ୍ଟଯାର୍ଡ ପିନ୍ଧି ବାବୁଗିରି ଛାଡ଼ି ସାଧାରଣ ମୁକ୍ତ ମଣିଷଟିଏ ହେବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରୁଛି, ପାରୁନି । ଦିବାକର ନିତିଦିନିଆ ତେଲଲୁଣ ସଂସାରର ଛନଛନ ବାଇଗଣ ଆଉ କଅଁଳ ଶାଗ ଭିତରେ ଖୋଜୁଛି ତାର ତାରୁଣ୍ୟ । କିନ୍ତୁ ବଜାରରେ ସେ ଦେଖୁଛି ପ୍ରଚୁର ବାଇଗଣ, କଦଳୀ, କଖାରୁ ଆଉ ସାରୁର ଛବି ଟଙ୍ଗା ହୋଇଛି । ସେଠି ପ୍ରକୃତ ସବୁଜିମା ନାହିଁ । ସବୁଠି କୃତ୍ରିମତା; ଜୀବନବୋଧର ଅଭାବ । କାରଣ ଦିବାକର ଜୀବନ କ'ଣ ବୁଝିପାରି ନାହିଁ । ଦାମ୍ପତ୍ୟ ପ୍ରେମଠାରୁ ରହିଯାଇଛି ବହୁଦୂରରେ । ତାର ଅନ୍ୱେଷଣ ଜୀବନ ପାଇଁ ନୁହେଁ,

ଅର୍ଥ ପାଇଁ । ତାର ସ୍ତ୍ରୀ ହ୍ୟୁନର ଗ୍ଲାନିକର ସ୍ୱୀକାରୋକ୍ତି ଭିତରେ ଆଧୁନିକ ଜୀବନର ଏକ ମର୍ମାନ୍ତିକ ଚିତ୍ର ଉପସ୍ଥାପିତ । "ତମେ ଆବିଷ୍କାର କରିଚ ମୁଁ ମାଟ୍ରିକ୍ ପାସ୍, ତମେ ଆବିଷ୍କାର କରିଚ, ମୁଁ ତମର ପିଲା ଜନ୍ମ କରିବାର ଯନ୍ତ୍ର । ତମେ ଆବିଷ୍କାର କରିଚ ତମର ଆର୍ଥିକ ଅବସ୍ଥାର ଉନ୍ନତି ପାଇଁ ମୁଁ ଗୋଟାଏ ନିଶୁଣି । × × × ଅଥଚ ତମେ ଗୃହୁଁଥିଲେ ମୁଁ ସୁନ୍ଦର ସ୍ୱରଟିଏ ହୋଇ ପାରିଥାନ୍ତି, ତୁମେ ଗୃହୁଁଥିଲେ ସୁନ୍ଦର ଫୁଲଟିଏ ହୋଇ ପାରିଥାନ୍ତି, ହୋଇ ପାରିଥାନ୍ତି ଗ୍ଲେଟ ଝରଣାଟିଏ । × × × ତମର ଆଳୁ, ବାଇଗଣ, ସାରୁ, କଦଳୀ ଖୋଜିବାର ଛଳନା ଭିତରେ ତମେ ମୋତେ ବାରମ୍ବାର ଠକିଦେଇଚ । ସେଇଥିପାଇଁ ମୁଁ ଅଫିସରଙ୍କ ପାଖରେ ଦୁର୍ବଳ । ତାଙ୍କର ଲୋଲୁପ ଆଖି ଆଉ ଲାଳସାର ଗୃହ୍ୱାଣୀ ପାଖରେ ମୁଁ ଧରାଦେଇଚ । ମୁଁ ତାଙ୍କୁ ପ୍ରଶ୍ରୟ ଦେଇଛୁ । × × × ସାମାଜିକ ପାପବୋଧ ପାଇଁ ମୁଁ ବିବ୍ରତ ହୋଇ ପଡ଼ୁଥିଲି । ମୁଁ ତୁମକୁ ଘୃଣା କରେ । ତମ ସଂସାରକୁ ଘୃଣା କରେ । ଠିକ୍ ଯେତିକି ଘୃଣା କରେ ମୋ ବସ୍‌ଙ୍କୁ । × × × ତଥାପି ଘରକୁ ଫେରିବାର ସିଧାରାସ୍ତା ଖୋଜିବା ପରି ଅଫିସରଙ୍କ ପ୍ରିୟପାତ୍ରୀ ହୋଇ ରହିବାକୁ ଭଲ ଲାଗେ ।" ଯେଉଁ ଜୀବନର ମୋହରେ ସମସ୍ତ ଆଗେଇ ଆସିଛନ୍ତି, ସେଇ ଜୀବନର ତିକ୍ତତା କୃତ୍ରିମତାରେ ସମସ୍ତେ ଶ୍ୱାସରୁଦ୍ଧ । କିନ୍ତୁ ଫେରିବାର ଉପାୟ ନାହିଁ । ସ୍ୱପ୍ନ ଦେଖି ଦେଖି ଅନେକ ବାଟ ଆଗେଇ ଯିବା ପରେ ଆଉ ପୁଣି ପୁରୁଣା ଜୀବନକୁ ଫେରିଯିବା କାହାରି ପକ୍ଷରେ ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । ଅଥଚ ଏ ଜୀବନରେ ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ନାହିଁ, ରୋମାଞ୍ଚ ନାହିଁ । ପଢ଼ା ହୋଇ ସାରିଥିବା ବହି ଭଳି ଜୀବନଟା ପୁରୁଣା, ପରିଚିତ, ଘସରା । ସମସ୍ତେ ସେମିତି ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନ ଭାବରେ ନିଜର ଅନିଚ୍ଛା ସତ୍ତ୍ୱେ ଗତାନୁଗତିକ ଜୀବନକୁ ଆଦରି ନେବେ । ଶୂନ୍ୟ ସ୍ଥିତିରେ ତ୍ରିଶଙ୍କୁ ଭଳି ଝୁଲି ରହିଥିବେ ।

କାମନା ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାର ଏକ ପ୍ରଧାନ ଉପାଦାନ । କାମନାରୁ ହିଁ ମଣିଷର ଆତ୍ମ ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାର ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ । ମଣିଷ ଅନୁଭବ କରେ ସେ ଯେପରି ଗୋଟିଏ ଉଚ୍ଚ ଜାଗାରେ ଚଢ଼ି ଯାଉଥିବା ବେଳେ ହଠାତ୍ ତଳକୁ ଖସି ପଡ଼ୁଛି । ଏଇ ଖସି ପଡ଼ୁଥିବାର ଅସହାୟତା ତାର ସ୍ଥିତିକୁ ଉଦ୍ଭଟ କରି ତୋଳେ । 'ଯାଦୁକର' ନାଟକର ହ୍ୟୁନ ଚରିତ୍ରଟି ଏହିପରି ଏକ ଅସହାୟ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ଚରିତ୍ର । ଏହା ସହିତ ଇଓ୍ୱନେସ୍କୋଙ୍କ 'ଚେୟାର୍ସ' ନାଟକର ଅନେକ କିଛି ହେବାକୁ ଆଶା କରି କିଛି ନ ହୋଇ ପାରିଥିବା ଦୁଃଖରେ ଆର୍ତ୍ତ ଚିତ୍କାର କରୁଥିବା ବୃଦ୍ଧ ଚରିତ୍ରଟି ତୁଳନୀୟ ।

'ଯାଦୁକର' ନାଟକଟିରେ କୌଣସି କଥାବସ୍ତୁ ନାହିଁ । ଏକ ସରଳ ସାଧାରଣ ପରିବେଶ ଭିତରେ କେତେକ ସାଧାରଣ ଲୋକଙ୍କର ଅତୃପ୍ତ ଆକାଂକ୍ଷା ଓ ଗଭୀର ଅବଶୋଷର ଏକ ଛିନ୍ନ ଚିତ୍ର ଏଥିରେ ପରିବେଷିତ । ଏଥିରେ ଉପସ୍ଥାପିତ ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକର ଅସହାୟ ଜୀବନବୋଧର ଉଦ୍ଭଟତା ସ୍ଥାନ ବିଶେଷରେ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ନାଟକର ମୂଳ ବକ୍ତବ୍ୟ ଦର୍ଶକ ମନରେ ପ୍ରଭାବ ସୃଷ୍ଟି କରି ପାରିନାହିଁ । ଗଠନଗତ ତ୍ରୁଟି ଯୋଗୁଁ ନାଟକଟି ବିଜୟ ମିଶ୍ରଙ୍କ ନାଟ୍ୟ ପ୍ରତିଭାର ଯଥାର୍ଥ ପରିଚୟ ଦେବାକୁ ଅସମର୍ଥ ।

ପ୍ରସନ୍ନ କୁମାର ମିଶ୍ରଙ୍କ 'ପ୍ରେମ ଖେଳ' (୧୯୭୭ରେ ଅଭିନୀତ) ଓଡ଼ିଆ ଉଦ୍ଭଟ ଧାରାର ଏକ ଅନବଦ୍ୟ ନାଟକ । 'ପ୍ରେମ ଖେଳ' ନାମକରଣରୁ ବାହ୍ୟତଃ ଏହା ପ୍ରେମ-ମୂଳକ ସମସ୍ୟାର ଏକ ଗତାନୁଗତିକ ଚିତ୍ର ବୋଲି ମନେ ହୋଇପାରେ । କିନ୍ତୁ ଶୈଳୀ, ସଂଳାପ, ଚରିତ୍ର ଓ ବକ୍ତବ୍ୟ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏହାର ଆବେଦନ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଭିନ୍ନ । ଆଧୁନିକ ଯୁଗର ନଷ୍ଟ ମୂଲ୍ୟବୋଧରେ ପ୍ରେମ ଏକ ଖେଳ, ଶସ୍ତା ପଣ୍ୟ । ଯେତେବେଳେ ଅର୍ଥନୀତି ସମସ୍ତ ମାନବିକ ସମସ୍ୟା ଓ ରୁଚିବୋଧକୁ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ କରୁଛି,ସେତେବେଳେ ପ୍ରେମରେ ଶାଶ୍ୱତତା, ପବିତ୍ରତା ପ୍ରଭୃତି ଖୋଜିବା ନିରର୍ଥକ । ପ୍ରକୃତ ପ୍ରେମର ଅଭାବରେ ଆଜିର ଶତାବ୍ଦୀ ହୋଇପଡ଼ିଛି କ୍ଷତବିକ୍ଷତ, ଯନ୍ତ୍ରଣା ଜର୍ଜରିତ । ମଣିଷର ହିଂସା, ଦ୍ୱେଷ, ଈର୍ଷା ବିଶ୍ୱକୁ ଧ୍ୱଂସମୁଖୀ କରି ତୋଳିଛି । ଏଥିରୁ ରକ୍ଷା ପାଇବାର ଏକମାତ୍ର ଉପାୟ ସ୍ନେହ, ପ୍ରେମ, ଦୟା,କ୍ଷମା,ତ୍ୟାଗ ପ୍ରଭୃତି ପାରମ୍ପରିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧଗୁଡ଼ିକୁ ନୂତନ ରୂପରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରିବା । ସମଗ୍ର ବିଶ୍ୱ ଛଳନା,ପ୍ରତାରଣାର ବିଷବାଷ୍ପରେ ଶ୍ୱାସରୁଦ୍ଧ ହୋଇ ଯାଉଥିବା ବେଳେ ମଧ୍ୟ ଶାଶ୍ୱତ ପ୍ରେମର ପ୍ରଦୀପଟି ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ନିର୍ବାପିତ ହୋଇ ଯାଇନାହିଁ । ତାହା ହିଁ ଅବକ୍ଷୟଗ୍ରସ୍ତ ମଣିଷର ଏକମାତ୍ର ସାନ୍ତ୍ୱନା । ପ୍ରତୀକଧର୍ମୀ ଚରିତ୍ର ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଆହ୍ୱାନ ହେଉଛି— "ଆପଣଙ୍କର ସମସ୍ତ ଈର୍ଷା, ହିଂସା, ଘୃଣା, ଲୋଭ ଓ ପାଶବିକତାକୁ ଦେଇଦିଅନ୍ତୁ ମୋତେ । ସେ ସମସ୍ତ ଗରଳକୁ ମୁଁ ପାନ କରିବି । ପ୍ରତିବଦଳରେ ମୁଁ ଆପଣଙ୍କୁ ଦେଉଛି ଅମୃତର ଫୁଲ···ପ୍ରେମ··· ଏ ଅପଣଙ୍କୁ ଧ୍ୱଂସ ମୁଖରୁ ରକ୍ଷା କରିବ ।

ସାଧାରଣତଃ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ଏକ ସୀମାହୀନ ହତାଶାର ସ୍ୱର ବହନ କରୁଥିବା ବେଳେ'ପ୍ରେମ ଖେଳ'ରେ ଆଶାବାଦର ସ୍ୱର ସ୍ପଷ୍ଟ । ସମସ୍ତ କୁତ୍ସିତତା ଭିତରେ ବି ମଣିଷର ସ୍ୱାଭାବିକ ପ୍ରେମାବେଗ ବଞ୍ଚି ରହିଛି । ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ସମସ୍ତ ଯନ୍ତ୍ରଣା, ସମସ୍ତ ଗ୍ଲାନିକୁ ଦୂର କରିବା ପାଇଁ ଏଇ ଆବେଗକୁ ଆହୁରି ଉଜ୍ଜୀବିତ କରିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ମଣିଷର ସମସ୍ତ ଗରଳ ପାନ କରି ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀ ଆଜି ଏ ଜଗତକୁ ପ୍ରେମ ସମର୍ପଣ କରିବାକୁ ଚାହେଁ । ତାକୁ ଗ୍ରହଣ କରିବା ଭଳି ଗ୍ରାହକତା ଅନ୍ତତଃ ମଣିଷ ସମାଜର ରହିବା ଉଚିତ ।

ନାଟକଟିରେ କଦମ୍ବ ବୃକ୍ଷକୁ ଉଦାର ପ୍ରେମର ପ୍ରତୀକ ଭାବରେ ଉପସ୍ଥାପନ କରାଯାଇଛି । ବୃକ୍ଷ ସହିତ ମଣିଷର ବହୁ ସାଦୃଶ୍ୟ ଥିଲେ ମଧ୍ୟ ମଣିଷ ବୃକ୍ଷ ପରି ଉଦାର ହୋଇ ପାରୁନାହିଁ । ହୃଦୟର ପ୍ରଶସ୍ତତା ଥିଲେ ହିଁ ମଣିଷ ଅନ୍ୟ ମଣିଷକୁ ଭଲ ପାଇ-ପାରିବ । ସେଠାରେ ଅର୍ଥ,କାମ,ସାମାଜିକ ସ୍ୱୀକୃତି ଭଳି କୌଣସି ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ରହିବ ନାହିଁ । ସମସ୍ତ ସଙ୍କୀର୍ଣ୍ଣତାରୁ ମୁକ୍ତ ହୋଇ ଅନମ୍ବର ଭଲ ପାଇଛି କଳ୍ପନାକୁ । କିନ୍ତୁ ଅର୍ଥ ବଳରେ ପ୍ରେମକୁ କିଣିବାର ଚେଷ୍ଟା କରି ଆସିଛି ଚତୁରଙ୍ଗ । ଇନ୍ଦୁ ପ୍ରେମଠାରେ ଖୋଜିଛି ଅଧିକାର, ନରୋତ୍ତମ ଖୋଜିଛି ସମ୍ଭୋଗ । କିନ୍ତୁ ଏ ସମସ୍ତର ଊର୍ଦ୍ଧ୍ୱରେ ଥିବା ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀ (ଅନନ୍ତ ଅବିନଶ୍ୱର ସମୟର ପ୍ରତୀକ)କୁ ଭଲ ପାଇ ବସିଛି କଳ୍ପନା । ପ୍ରେମଠାରେ

ଅନୁଚିତ ଦାବୀ ଯୋଗୁଁ ସମସ୍ତେ ଆଜି ଅସହାୟ ହୋଇ ପଡ଼ିଛନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ଯେଉଁ ପ୍ରେମକୁ ଶାଶ୍ୱତ ହୃଦୟାବେଗ ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରିଛୁ, ତା ନିକଟରେ କୌଣସି କ୍ଲାନ୍ତି ନାହିଁ, ଅବସାଦ ନାହିଁ । ଏଇ ସତ୍ୟଟି 'ପ୍ରେମ ଖେଳ' ନାଟକରେ ପରିସ୍ଫୁଟ ।

ନାଟକଟିରେ କୌଣସି ବାଧ୍ୟବାଧ କଥାବସ୍ତୁ ନାହିଁ, କିମ୍ବା କଥାବସ୍ତୁର ବିକାଶ ଲାଗି ବାସ୍ତବ ଚରିତ୍ରର ଉପସ୍ଥାପନା ନାହିଁ । ଦୁଇଟି ପ୍ରତୀକାତ୍ମକ ଚରିତ୍ର କଦମ୍ବ ବୃକ୍ଷ ଓ ବଂଶ ଶତାବ୍ଦୀ । କଳ୍ପନା, ଅନଶ୍ୱର, ଚତୁରଙ୍ଗ, ଇନ୍ଦୁ ଇତ୍ୟାଦି ମଣିଷ ଚରିତ୍ର ଗୁଡ଼ିକ ମଧ୍ୟ ପ୍ରତୀକାତ୍ମକ । ଏଥିରେ କୌଣସି ନାଟ୍ୟିକ ଘଟଣାର ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଆରମ୍ଭ, ବିକାଶ ବା ପରିଣତି ନ ଥିଲେ ମଧ୍ୟ ନାଟକର ଅନ୍ତଃସ୍ପନ୍ଦନ ଗତିକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରାଯାଇ ପାରେନା । ନାଟକଟିର ଭାବୋଦ୍ଦୀପକ ଆବେଗପୂର୍ଣ୍ଣ ସଂଳାପ ଏ ଦିଗରେ ବିଶେଷ ସହାୟତା କରିଛି । ତେଣୁ ନାଟକଟି ସାଧାରଣ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ ପରି କ୍ଲାନ୍ତିକର ନ ହୋଇ, ହୋଇପାରିଛି ଉପଭୋଗ୍ୟ ।

ସମନ୍ୱୟବାଦୀ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟ୍ୟରୀତି

ଉଦ୍ଭଟ ଆନ୍ଦୋଳନ କ୍ଳାନ୍ତ ହୋଇଯିବା ପରେ ଆଜି ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏକ ସମନ୍ୱୟବାଦୀ ଚିନ୍ତାଧାରାର ଉଦ୍ଭବ ଘଟିଛି । ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଗତାନୁଗତିକତା ଠାରୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ହୋଇ ପଡ଼ିବାକୁ ଶୃହନାହାନ୍ତି । ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ନିକଟରେ ଆଧୁନିକ ଚେତନାକୁ ଏକ ନୂତନ ଶିଳ୍ପକୌଶଳ ମଧ୍ୟରେ ପହଞ୍ଚାଇବାର ଚେଷ୍ଟା କରି-ଛନ୍ତି । କାରଣ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ଅଭାବରେ ନାଟକର ସଫଳତା ବିଚାରଣୀୟ ନୁହେଁ । ଜଣେ ଆବଷ୍ଟ୍ରାକ୍ଟ ଚିତ୍ରଶିଳ୍ପୀ ଅଳ୍ପ କେତେଜଣ ବୌଦ୍ଧିକ ଦର୍ଶକ ବା ଗ୍ରାହକଙ୍କୁ ନେଇ ସନ୍ତୁଷ୍ଟ ରହିପାରେ । କିନ୍ତୁ ଜଣେ ନାଟ୍ୟକାର ପକ୍ଷରେ ତାହା ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ ।

ସତୁରି ଦଶକର ଶେଷ ଭାଗରେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏକ ନୂତନ ଆଲୋଡ଼ନର ସୂତ୍ରପାତ ହୁଏ । ସଙ୍କେତଧର୍ମିତା ଭିତର ଦେଇ ଆଧୁନିକ ଜୀବନବୋଧ ପୂର୍ବପରି ପ୍ରକାଶିତ । କିନ୍ତୁ ଏହି ସଙ୍କେତଧର୍ମିତା ବା ଇଙ୍ଗିତଧର୍ମିତା କିଞ୍ଚିତ୍ ସରଳୀ-କୃତ ହୋଇ ଅଧିକ ଶିଳ୍ପସଙ୍ଗତ ହୋଇପାରିଛି । ପ୍ରତୀକଗୁଡ଼ିକ ଭାବପ୍ରକାଶରେ ଅଧିକ ପରିମାଣରେ ହୋଇଛି ସହାୟକ ।

ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ ପାରମ୍ପରିକ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଗୃହୀତ ହୋଇ ନ ପାରିବାରୁ କେତେକ ପାରମ୍ପରିକ ଓ ପ୍ରଚଳିତ ଶୈଳୀର ସମନ୍ୱୟରେ ଏକ ନୂତନ ବୋଧଗମ୍ୟ ଉଦ୍ଭଟ ଶୈଳୀର ଉଦ୍ଭବ ଘଟିଛି । ଏହା ହିଁ ସମନ୍ୱୟବାଦୀ ବା ମିଶ୍ରନାଟ୍ୟରୀତି । ଏଥିରେ ଉଦ୍ଭଟତାର ଉପାଦାନ ସର୍ବାଧିକ ଏବଂ ଏହାର ମୌଳିକ ସ୍ୱର ଉଦ୍ଭଟ । ତେଣୁ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟ୍ୟଧାରା ଆଲୋଚନାର ପରିସର ଭିତରେ ଏହି ଶୈଳୀର ଆଲୋଚନା ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତ ।

ରମେଶ ଚନ୍ଦ୍ର ପାଣିଗ୍ରାହୀଙ୍କ ପରି କେତେକ ପ୍ରତିଭାବାନ୍ ନାଟ୍ୟକାର ନୂତନ ପରୀକ୍ଷା ପ୍ରତି ଆଗ୍ରହ ସତ୍ତ୍ୱେ ଅନୁଦ୍ଭଟ ହୋଇ ରହି ଯାଇଛନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଓ ଅଭିନବ ଶିଳ୍ପଚେତନା ଯୋଗୁଁ ସେମାନଙ୍କର 'ନାଟକ ସବୁ ସମୟରେ ଗଭୀର ଆଗ୍ରହ ସୃଷ୍ଟି କରିଛି । ମନୋରଞ୍ଜନ ଦାସ, ବିଜୟ ମିଶ୍ର, ପ୍ରସନ୍ନ କୁମାର ମିଶ୍ର, ରତ୍ନାକର ଚଇନି, କାର୍ତ୍ତିକ ରଥ, ଜଗନ୍ନାଥ ପ୍ରସାଦ ଦାସ, ରବୀନ୍ଦ୍ରନାଥ ଦାସ ପ୍ରମୁଖ ବିଭିନ୍ନ ଅତ୍ୟାଧୁନିକ ନାଟ୍ୟରୀତିର ପରୀକ୍ଷା କରିବା ପରେ, ସାଂପ୍ରତିକ କାଳରେ ଏକ ସୁବୋଧ ଶୈଳୀ ପ୍ରବର୍ତ୍ତନ କରି ପାରିଛନ୍ତି । ଏହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ରମେଶ ଚନ୍ଦ୍ର ପାଣିଗ୍ରାହୀଙ୍କ 'ଜଣେ ମହାପୁରୁଷଙ୍କ ଜନ୍ମ ଓ ମୃତ୍ୟୁ ସଂପର୍କରେ', ରତ୍ନାକର ଚଇନିଙ୍କ 'ପୁନଶ୍ଚ ପୃଥିବୀ', କାର୍ତ୍ତିକ ରଥଙ୍କ 'ତୃତୀୟ-ପୃଥିବୀ' ଓ ମନୋରଞ୍ଜନ ଦାସଙ୍କ 'ଶବ୍ଦଲିପି', 'କ୍ଳାନ୍ତ ପ୍ରଜାପତି' ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ ।

ମନୋରଞ୍ଜନଙ୍କ 'ଶବ୍ଦଲିପି' ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ନାଟ୍ୟ ରଚନା କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏକ ଅଭିନବ ପରୀକ୍ଷା । କାଠଘୋଡ଼ା ନାଟକରେ ଗୀତିନାଟ୍ୟ ଓ ଗତାନୁଗତିକ ନାଟ୍ୟରୀତିର ସମନ୍ୱୟ ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରାଯାଇଥିଲା । ଏଥିରୁ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ପରମ୍ପରା ପ୍ରତି ମୋହ ସୁସ୍ପଷ୍ଟ । ପରମ୍ପରାର ପୃଷ୍ଠଭୂମିକାରେ ଆଧୁନିକ ବିଶ୍ୱ ଚେତନାକୁ ଆରୋପ କରିବାଲାଗି ସେ ଚେଷ୍ଟିତ । ଶବ୍ଦଲିପି ନାଟକରେ ସେହିପରି ଗତାନୁଗତିକ ନାଟ୍ୟରୀତି ଓ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟ୍ୟରୀତିର ଏକ ଅଭୂତପୂର୍ବ ସମନ୍ୱୟ ପରିଲକ୍ଷିତ । ଏ ଦିଗରେ ସେ ପ୍ରଥମ ପଥ ପ୍ରଦର୍ଶକ । ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ଏହା ଅନ୍ୟମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା କ୍ରମେ ଅନୁସୃତ ହୋଇଛି ।

ଆଜିର ଈଶ୍ୱରହୀନ ପୃଥିବୀରେ ବଞ୍ଚି ରହିବା ମଣିଷ ଈଶ୍ୱରଙ୍କଠାରୁ ଆସ୍ଥା ହରାଇ ନାହିଁ । ସେ ଧରିନେଇଛି ସବୁକିଛିର ସ୍ରଷ୍ଟା ଈଶ୍ୱର । ଈଶ୍ୱର ଯେପରି ସମସ୍ତ ମଙ୍ଗଳମୟ ସୃଷ୍ଟିର କାରଣ, ସେହିପରି ଅଶୁଭ ଅପସୃଷ୍ଟିର ମଧ୍ୟ କାରଣ । ସମସ୍ତ ଅଘଟଣ ପାଇଁ ସିଏ ଦାୟୀ । ଦୁଃଖଦ ଘଟଣା ପାଇଁ 'ମନ୍ଦ ଭାଗ୍ୟ', 'ଦାରୁଣ ନିୟତିର ବିଧାତା' ସବୁ କାଳରେ ନନ୍ଦିତ । ଏ ଆସ୍ଥା ବା ବିଶ୍ୱାସ ଅବଶ୍ୟ ଏକ ଋଣାତ୍ମକ ବିଶ୍ୱାସ ହୋଇପାରେ । ଆଜି ଈଶ୍ୱର ଯେପରି ଅର୍ଥଶୂନ୍ୟ, ଈଶ୍ୱର ବା ଧର୍ମବୋଧ ସହିତ ଜଡ଼ିତ ସ୍ନେହ, ମମତା, ଦୟା, କରୁଣା, ପ୍ରଣୟ ଆଦି ଉଚ୍ଚ ମୂଲ୍ୟବୋଧଗୁଡ଼ିକ ମଧ୍ୟ ସେହିପରି ଅର୍ଥହୀନ । ଈଶ୍ୱର ସୃଷ୍ଟ ଏଇ ଶବ୍ଦଗୁଡ଼ିକ ଭିତରେ ଯେପରି ମଣିଷ ଘୂରି ବୁଲୁଛି, ନିଜକୁ ହଜାଉଛି, ପୁଣି ନିଜକୁ ଖୋଜୁଛି । ଲକ୍ଷ୍ୟହୀନ ଭାବରେ ଏଇ ଉଦ୍ଭଟ ଶବ୍ଦଗୁଡ଼ିକ ଭିତରେ ନିଜକୁ ଖୋଜିବା ବଡ଼ କ୍ଳାନ୍ତିକର । ତଥାପି ମଣିଷ ନିରୁପାୟ ଭାବରେ ଏଇ ଶବ୍ଦଗୁଡ଼ିକ ଅନୁସରଣ କରିଚାଲିଛି, ଶବ୍ଦର ସମୁଦ୍ର ଭିତରେ ଉବୁଟୁବୁ ହେଉଛି । ଯଦି ମୂଲ୍ୟବୋଧସୂଚକ ଶବ୍ଦଗୁଡ଼ିକ ନ ଥାନ୍ତା, ତେବେ ହୁଏତ ମଣିଷର ଗତିପଥ ଭିନ୍ନ ହୁଅନ୍ତା, ସେ ଏତେ ମାନସିକ ଯନ୍ତ୍ରଣାର ସମ୍ମୁଖୀନ ହୁଅନ୍ତା ନାହିଁ । ଅର୍ଥହୀନ ଶବ୍ଦଟିଏ ଯେତେବେଳେ ଅର୍ଥପୂର୍ଣ୍ଣ ହୁଏ, ମଣିଷକୁ ଯନ୍ତ୍ରଣା ଦେବା ଲାଗି ତାହା ସେତେବେଳେ ଏକ ଶକ୍ତିଶାଳୀ ଅସ୍ତ୍ର ହୋଇଯାଏ ।

ପାରମ୍ପରିକ ଶବ୍ଦଗୁଡ଼ିକ ଯେଉଁ ଅର୍ଥ ବହନ କରୁଥିଲା, ଆଜି ଯଦି ସେଗୁଡ଼ିକର ଅର୍ଥ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ବଦଳିଯାଏ ବା ଓଲଟି ଯାଏ, ତେବେ ହୁଏତ ମଣିଷ ମାନସିକ ବ୍ୟାଧିରୁ ମୁକ୍ତ ହୋଇ ପାରିବ । ନୀତି, ଅନୀତି ପାପପୁଣ୍ୟ ସବୁ ଗୋଟିଏ ବୃତ୍ତରେ ଘୂରି ବୁଲୁଛି । ଗୋଟିଏ ଅନ୍ୟ ଗୋଟିକର ସ୍ଥାନକୁ ସ୍ୱାଭାବିକ ଭାବେ ଅଧିକାର କରି ବସୁଛି । ପରିବର୍ତ୍ତିତ ସାମାଜିକ ସ୍ଥିତିରେ ପାପ ଯଦି ପୁଣ୍ୟ ହୁଏ, ଅନୀତି ଯଦି ନୀତି ହୁଏ; ତେବେ ତାକୁ ବି ଗ୍ରହଣ କରିବାକୁ ଲୋକ ପ୍ରସ୍ତୁତ । ପ୍ରକୃତପକ୍ଷେ ନୀତିହୀନ ଲୋକହିଁ ନୀତିବାଦୀଠାରୁ ବେଶି ପ୍ରତିଷ୍ଠା, ବେଶି ସମର୍ଥନ ଲାଭ କରୁଛି । ନୀତିବାଦୀ ବରଂ ସମାଜଦ୍ୱାରା ଲାଞ୍ଛିତ ଓ ଅବହେଳିତ ହେଉଛି । ଏଇ ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ସୀତାଙ୍କର ନୈତିକ ମୃତ୍ୟୁ ମଧ୍ୟ ସ୍ୱାଭାବିକ ଜୀବନଚର୍ଯ୍ୟାରେ ପରିଣତ ହୋଇ ଯାଇପାରେ ।

ସୀତା ଓ ସଞ୍ଜୟଙ୍କର ପ୍ରେମ ଆବିଳତାହୀନ ଶାଶ୍ୱତ ପ୍ରେମ; ଯେଉଁଠି ଆସକ୍ତି ଅପେକ୍ଷା ତ୍ୟାଗ ମହତ୍ତର । ସୀତା ପାର୍ଥ ଦ୍ୱାରା ଧର୍ଷିତ ହେବା ଫଳରେ କଳୁଷିତ ଦେହକୁ ନୈବେଦ୍ୟ ଭାବରେ ତୋଳିଧରି ସଞ୍ଜୟର ପବିତ୍ର ପ୍ରେମକୁ ପ୍ରତାରଣା କରିବାକୁ ଚାହିଁ ନାହିଁ । ନିଜ ଇଚ୍ଛା ବିରୁଦ୍ଧରେ ପାର୍ଥକୁ ବିବାହ କରିଛି । ସଞ୍ଜୟ ପ୍ରେମର ଚରମ ଉତ୍କର୍ଷ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିବା ପାଇଁ ଘରକବାର ସାଂସାରିକ ମୋହ ତ୍ୟାଗି ସନ୍ନ୍ୟାସୀ ହୋଇ ଚାଲିଯାଇଛି । ଜଣେ ପାଷଣ୍ଡ, ବିବେକହୀନ ସ୍ୱାମୀ ପ୍ରତି ବିଶ୍ୱସ୍ତ ହେବାକୁ ଯାଇ ଭକ୍ତ ଚରଣଙ୍କ ଗଭୀର ବାତ୍ସଲ୍ୟ ପ୍ରେମ, ରଘୁନାଥଙ୍କ ସହାନୁଭୂତିଶୀଳତାକୁ ତୁଚ୍ଛ କରି ଦେଇଛି ସୀତା । ଓଲଟି ସେମାନଙ୍କୁ ଆଘାତ ଦେଇଛି । ଏପରିକି ପ୍ରସାଦ ନାୟକଙ୍କ ଦୟା ପ୍ରତି ମଧ୍ୟ ତାଚ୍ଛଲ୍ୟ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିଛି । ହୃଦୟକୁ ପାଷାଣ କରି ଜଣଙ୍କ ପାଇଁ ପାରିପାର୍ଶ୍ୱିକର ସକଳ ସ୍ନେହ, ପ୍ରେମ,ଦୟା, ସହାନୁଭୂତିକୁ ପାଦରେ ଆଡ଼େଇ ଦେବାଠାରୁ ବଳି ଆଉ ମର୍ମାନ୍ତିକ ଯନ୍ତ୍ରଣା କ'ଣ ହୋଇପାରେ ? ଏହା କେବଳ ନୀତି, ଆଦର୍ଶର ଖାତିରରେ କରି ଯାଇପାରେ । କିନ୍ତୁ ଏଥିରେ ହୃଦୟର ଭାବାବେଗ କାହିଁ ? ଯେଉଁ ପାର୍ଥକୁ ଚରିତ୍ରହୀନ ଯୋଗୁଁ ସେ ଘୃଣା କରି ଆସିଛି, ତା ପାଇଁ ଆତ୍ମତ୍ୟାଗ କରିବା ନିଜ ପ୍ରତି ଏକ ଚରମ ପ୍ରତାରଣା । ମଣିଷ ଆଜି ତାର ଇଚ୍ଛା ବିରୁଦ୍ଧରେ ଏକ ଅପ୍ରତିହତ ଆତ୍ମପ୍ରତାରଣା ଭିତରେ ହିଁ ବଞ୍ଚି-ରହିଛି । ଏଥିଲାଗି ସାମାଜିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧ ହିଁ ଦାୟୀ । ଆଜି ମଣିଷ ମୂଲ୍ୟବୋଧକୁ ଜାବୁଡ଼ି ଧରି କେତେ ଅସହାୟ ହୋଇ ପଡ଼ିଛି, ତାର ସୂଚନା ମିଳେ ସୀତା'ର ସଂଳାପରୁ—"ସ୍ୱାମୀ ପ୍ରତି ଭକ୍ତି···ସେ ଖାଇଲେ ମୁଁ ଖାଇବି · ସେ ରାଗିଲେ ମୁଁ ହସି ହସି ସମ୍ଭାଳି ନେବି··· ସେ ଆଲୁଅକୁ ଅନ୍ଧାର କହିଲେ ମୁଁ କହିବି ଅନ୍ଧାର ସେ ମନ୍ଦକୁ ଭଲ କହିଲେ ମୁଁ କହିବି ଭଲ···ସେ ବେଶ୍ୟା କଲେ ମୁଁ କହିବି ସାବାସ୍···ସେ ବହୁ ନାରୀ ସହିତ ସମ୍ପର୍କ ରଖିଲେ ମୁଁ କହିବି ପୁରୁଷକାର···ସେ ଅସାଧୁ ଉପାୟରେ ରୋଜଗାର କଲେ ମୁଁ କହିବି ପାରିଲାପଣ···ସେ ପରଧନ ଅପହରଣ କଲେ ମୁଁ କହିବି କୌଶଳ···ସେ ଦଙ୍ଗା-ହେଙ୍ଗାମାରେ ଅଗ୍ରଣୀ ହେଲେ ମୁଁ କହିବି ନେତୃତ୍ୱ ସେ ହତ୍ୟାକଲେ ମୁଁ କହିବି ଜୋର ଯାର ମୁଲକ ତାର···ସେ ସ୍ୱାମୀ···ମୁଁ ସ୍ତ୍ରୀ···ଅନୁଗତା ··ପତିବ୍ରତା··· ।"

କେବଳ ପାର୍ଥର ପାପ, ଅନ୍ୟାୟ ସୀତାର ବିପର୍ଯ୍ୟୟ ଲାଗି ଦାୟୀ ନୁହେଁ, ଅନ୍ୟ-ମାନଙ୍କର ସ୍ନେହ-ପ୍ରେମ ମଧ୍ୟ ଏଥିପାଇଁ ଦାୟୀ । ସଞ୍ଜୟ ଉପରେ ତାର ଅଭିଯୋଗ ହେଉଛି, "ତୁମ ତ୍ୟାଗ ଭିତରେ ଯଦି ଆଉ ଜଣେ ଧ୍ୱଂସ ହୋଇ ଯାଇଥାଏ ।" ଭକ୍ତଚରଣଙ୍କର ସଂସ୍କାର ସଚେତନ ମନ, ରଘୁନାଥ ଓ ପ୍ରସାଦଙ୍କର ସହାନୁଭୂତିଶୀଳତା ମଧ୍ୟ ଏ ବିପର୍ଯ୍ୟୟର କାରଣ ଭାବରେ ସୀତା ମନରେ ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ସୃଷ୍ଟି କରିଛି । ସେ ସମସ୍ତଙ୍କୁ ଅପରାଧୀ ସାବ୍ୟସ୍ତ କରିଛି । କିନ୍ତୁ ସମସ୍ତେ ସୁପ୍ତବୃତ୍ତିର କାରଣ ଆବାହକ ବା ଭଗବାନଙ୍କୁ ଦୋଷୀ ବୋଲି ଭାବିଛନ୍ତି । ଶେଷରେ ଆବାହକ ମୀମାଂସା ଦେଇଛନ୍ତି ଯେ ସବୁର କାରଣ ସୀତା । ସୀତା ଇଚ୍ଛା କରିଥିଲେ ନିଜ ଜୀବନକୁ ଅନ୍ୟ ଭାବରେ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ କରି ପାରିଥାନ୍ତା । ନୈତିକତା,

ପାପପୁଣ୍ୟର ବିଗ୍ଧର ନ କରି, ସବୁ କଥା ଗୋପନ ରଖି ସଞ୍ଜୟଙ୍କୁ ବିବାହ କରି ପାରିଥାନ୍ତା; ଯାହା ଫଳରେ କି ସେ ତାହାର ଯନ୍ତ୍ରଣାର କାରଣ ହୋଇ ନ ଥାନ୍ତା । ତେଣୁ ଅପରାଧୀ ସୀତାର ସମ୍ମନ୍ତଙ୍କଠାରୁ ପ୍ରାପ୍ୟ ମୃତ୍ୟୁଦଣ୍ଡ । ସୀତାର ଏ ମୃତ୍ୟୁବରଣ ନୈତିକତାର ମୃତ୍ୟୁ, ମୂଲ୍ୟବୋଧର ମୃତ୍ୟୁ ।

ମଣିଷ ଜନ୍ମ ମୃତ୍ୟୁର ବୃତ୍ତ ଭିତରେ ଆବର୍ତ୍ତିତ । ଏହି ଆବର୍ତ୍ତନରେ ମଧ୍ୟ ଘୂରି ବୁଲୁଛି ସାମାଜିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧ । ଆଜି ଯାହା ନୀତିର, କାଲି ତାହା ହୋଇଯିବ ଅନୀତିର । ଭଗବାନଙ୍କର ଫର୍ଦ୍ଦା ବଦଳି ଯିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ବଦଳି ଯାଉଛି ମୂଲ୍ୟବୋଧର ଫର୍ଦ୍ଦା । ସଂସାରରେ ବଞ୍ଚି ରହିବାକୁ ହେଲେ ଆଜିର ନୂତନ ମୂଲ୍ୟବୋଧକୁ ସ୍ୱୀକାର କରିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଯେଉଁ ପୁଣ୍ୟବୋଧ ମାନସିକ ଯନ୍ତ୍ରଣାର କାରଣ, ତାହା ପରିବର୍ଜନୀୟ । ଆଜିର ଜୀବନଚର୍ଯ୍ୟାରେ ପାରମ୍ପରିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧବ୍ୟଞ୍ଜକ ଶବ୍ଦଗୁଡ଼ିକର ସ୍ଥାନ ନାହିଁ । ସେହିସବୁ ଶବ୍ଦର ଅର୍ଥ ପରିବର୍ତ୍ତିତ ହୋଇ ଯାଇଛି ଠିକ୍ ଇନ୍ଦ୍ରଜାଲ ପରି ।

ଟେକ୍‌ନିକ୍ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ନାଟକଟିର ଶେଷ ଅଂଶ ହିଁ ଉଦ୍ଭଟ । ସମସ୍ତେ ମିଶି ସୀତାଙ୍କୁ ସାଙ୍କେତିକ ଭାବରେ ହତ୍ୟା କରିବା ଦୃଶ୍ୟ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ନାଟକର ଗତି ଆଧୁନିକ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଗତାନୁଗତିକ । ଆବାହକଙ୍କର ଧଳାମୁଖା ପିନ୍ଧି ମଞ୍ଚକୁ ଆସିବା ଓ ସାଙ୍କେତିକ ଅଭିନୟ କରିବା ଭିତରେ କେବଳ କଚ୍ଛଟା ଉଦ୍ଭଟ ଚେତନା ଦର୍ଶକ ମନରେ ସୃଷ୍ଟି ହେଉଛି । ଗତାନୁଗତିକ ନାଟ୍ୟଶୈଳୀ ଭିତରେ ଆବାହକ ଭୂମିକା ପ୍ରଭାବହୀନ ମନେ ହୁଏ । କିନ୍ତୁ ଶେଷ ଅଂଶରେ ଆବାହକ ମନୋରଞ୍ଜନଙ୍କ ଅନ୍ୟ ନାଟକଗୁଡ଼ିକର ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଭଳି ନାଟକରେ ନିଜେ ଅଂଶ ଗ୍ରହଣ କରି ବକ୍ତବ୍ୟକୁ ସ୍ପଷ୍ଟ କରିଦେଉଛି । ଏଠାରେ ଆବାହକ ସୃଷ୍ଟିକର୍ତ୍ତା ଈଶ୍ୱରଙ୍କର ପ୍ରତୀକ ହୋଇଥିବାରୁ ଶେଷ ଅଂଶରେ ଘଟଣା ପ୍ରବାହ ଓ ବକ୍ତବ୍ୟ ପ୍ରକାଶ ଦିଗରେ ମୁଖ୍ୟ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଛି । ସୀତା ନିକଟରେ ସମସ୍ତେ ନିଜ ନିଜର ଅପରାଧ ସ୍ୱୀକାର କରିବା ଓ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ଆଡ଼କୁ ପଛକରି ମୁହଁପୋତି ଫ୍ରିଜ୍ ହୋଇଯିବା ଦୃଶ୍ୟ ଆବସର୍ଡ ଆଙ୍ଗିକଧର୍ମୀ । ଶେଷ ଅଂଶରେ ଆବାହକଙ୍କର ମଞ୍ଚ ପ୍ରବେଶ ପରେ ନାଟକର ସଂଳାପଗୁଡ଼ିକ ଆହୁରି ବେଶି ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ଓ ଇଙ୍ଗିତଧର୍ମୀ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ଏଠାରେ ତାଙ୍କର ଅର୍ଥହୀନ ଉଦ୍ଭଟ ଚିତ୍କାର ମଧ୍ୟ ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟପୂର୍ଣ୍ଣ । ଈଶ୍ୱର ଅନେକ ଅର୍ଥହୀନ ଶବ୍ଦ ସୃଷ୍ଟି କରିଛନ୍ତି । ମଣିଷ ସେଇ ଶବ୍ଦଗୁଡ଼ିକୁ ଅର୍ଥ ଦେଇ ଯନ୍ତ୍ରଣା ଭିତରେ ଆବର୍ତ୍ତିତ ହେଉଛି । ମଣିଷର ମାନସିକତା ଶବ୍ଦର ଅର୍ଥ ବଦଳାଇ ଦେଇପାରେ କିମ୍ବା ଏହାକୁ ଅର୍ଥହୀନ କରି ଦେଇପାରେ । ଅର୍ଥ ମଧ୍ୟ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ବିପରୀତ ହୋଇପାରେ, ପାପକୁ ପୁଣ୍ୟ ଓ ପୁଣ୍ୟକୁ ପାପ ବୋଲି ଗ୍ରହଣ କରିନେବା ମାନସିକତା ଉପରେ ନିର୍ଭରଶୀଳ । ଏପରି କ୍ଷେତ୍ରରେ ପାରମ୍ପରିକ ଶବ୍ଦର ଏହି ଭାବବୋଧ ଜାଗ୍ରତ କରିବା ଲାଗି ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଏ ସାଙ୍କେତିକତାର ପ୍ରୟୋଗ । ସୀତାଙ୍କୁ ବିନା ଛୁରୀରେ ହସ୍ତ ଅଭିନୟରେ ହତ୍ୟା କରିବା ଦୃଶ୍ୟ ଇୟୋନେସ୍କୋଙ୍କ 'ଦି ଲେସନ୍' ନାଟକର 'ଅଧ୍ୟାପକ ଛାତ୍ରୀକୁ ବିନା ଛୁରୀରେ ଅଭିନୟ

ମୁହୂର୍ତ୍ତରେ ହତ୍ୟା କରିବା ସହିତ ସମାନ । ସେଠାରେ ଜଣେ ସ୍ତ୍ରୀର ସ୍ୱାଧୀନତା ଓ ଆବେଗକୁ ହତ୍ୟା କରାଯାଉଛି, କିନ୍ତୁ ଏଠାରେ ପାରମ୍ପରିକ ନୀତିବୋଧକୁ ହତ୍ୟା କରାଯାଉଛି । ଇୟୋନେସ୍କୋଙ୍କ ଅନ୍ୟ ଗୋଟିଏ ନାଟକ 'ଦ କିଲର୍'ର ନାୟକ ହତ୍ୟାକାରୀର ପ୍ରତିରୋଧ କରିବା ଅପେକ୍ଷା ନୂତନ ମୂଲ୍ୟବୋଧ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ପାଇଁ ନିଜେ ନିହତ ହେବାକୁ ଶ୍ରେୟସ୍କର ମନେ କରିଛି । ସୀତା ଯେତେବେଳେ ମୂଲ୍ୟବୋଧକୁ ବଞ୍ଚାଇବାକୁ ଯାଇ ଅସହ୍ୟ ମାନସିକ ଯନ୍ତ୍ରଣାର ଶିକାର ହୋଇଛି, ସେତେବେଳେ ଇଚ୍ଛାକୃତ ଭାବେ ମୃତ୍ୟୁବରଣ କରିବା ପାଇଁ ସ୍ତ୍ରୀତିକୁ ଦେଖାଇ ଆଗେଇ ଆସିଛି ।

ଭାଷା ପ୍ରୟୋଗ କ୍ଷେତ୍ରରେ ମନୋରଞ୍ଜନ ଅସାଧାରଣ ଶକ୍ତିର ପରିଚୟ ଦେଇଛନ୍ତି । ଏ ନାଟକରେ ଆବଶ୍ୟକତା ଅନୁଯାୟୀ କେଉଁଠି ଗତାନୁଗତିକ ସଂଳାପ ତ କେଉଁଠି ଉଦ୍ଭଟ ସଂଳାପର ପ୍ରୟୋଗ ରହିଛି । ପ୍ରଚଳିତ ସଂଳାପ ମାଧ୍ୟମରେ ସଜୀବ ଭାବକୁ ରୂପ ଦେବାକୁ ଯାଇ ନାଟ୍ୟକାର ଯେଉଁଠାରେ ଅସୁବିଧା ଅନୁଭବ କରିଛନ୍ତି,ସେଠାରେ ସେ ଭାଷାକୁ ନୂତନ ବିନ୍ୟାସ ଦେଇଛନ୍ତି । ପ୍ରତୀକ ସଚେତନତା ଅଭାବରୁ କେତେକ ଦର୍ଶକ ହୁଏତ ନାଟକ ସହିତ ସଂଯୋଗ ହରାଇ ପାରନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ବେଦନାମୟ ଅନ୍ତର୍ଲୋକ ଉଦ୍‌ଘାଟନ କରିବା ଲାଗି ପ୍ରତୀକ ହିଁ ଯଥାର୍ଥ ମାଧ୍ୟମ ।

'ଶବ ଲିପି'ରେ ଯେଉଁ ମୂଲ୍ୟବୋଧ ଭାଙ୍ଗିପଡ଼ିଛି, ସେ ମୂଲ୍ୟବୋଧକୁ ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରିବା ପାଇଁ ଉଦ୍ୟମ କରାଯାଇଛି ପରବର୍ତ୍ତୀ ନାଟକ 'କ୍ଳାନ୍ତ ପ୍ରଜାପତି'ରେ । ସାମ୍ପ୍ରତିକ ନଷ୍ଟ ମୂଲ୍ୟବୋଧ ଭିତରେ ବି ମଣିଷ ମନରେ ତଥାପି ଆଶା ଅଛି, ବିଶ୍ୱାସ ଅଛି । ମଣିଷ ପଳାୟନବାଦୀ ନୁହେଁ । ନୈରାଶ୍ୟ ଭିତରେ ସେ ଚିରନ୍ତନ ଆଶାର ସନ୍ଧାନ କରିଆସିଛି । ନାଟ୍ୟକାର ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଜଗତର ଜୀବନବିମୁଖ ହତାଶାବାଦୀ ଚିନ୍ତା ଭିତର ଦେଇ ପ୍ରାଚ୍ୟ ଜଗତର ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ ଆଶାବାଦକୁ ଅଧିକ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ କରି ପରିସ୍ଫୁଟ କରିଛନ୍ତି । ଗୀତାର ଶ୍ଳୋକ ଆବୃତ୍ତି ଓ ଶଙ୍ଖଧ୍ୱନି କ୍ଳାନ୍ତ ଅବସନ୍ନ ଜୀବନରେ ପୁଣି ଉଚ୍ଚ ମୂଲ୍ୟବୋଧର ପୁନଃ- ପ୍ରତିଷ୍ଠା ଲାଗି ସୂଚନା ପ୍ରଦାନ କରେ । ଏହି ଦୃଷ୍ଟି ସମ୍ବଳିତ ଏକ ପ୍ରାଣୋଚ୍ଛନ୍ନ ଆବେଗ 'କ୍ଳାନ୍ତ ପ୍ରଜାପତି' ନାଟକରେ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତ ।

ମନୋରଞ୍ଜନ ଦାସଙ୍କର 'କ୍ଳାନ୍ତ ପ୍ରଜାପତି' (୧୯୮୦) ମିଶ୍ର ଚେତନାର ଏକ ସଫଳ ପରୀକ୍ଷା । ନାଟକଟି ଓଡ଼ିଶାର ଅଗ୍ରଗାମୀ ନାଟ୍ୟସଂସ୍ଥା 'ଏବଂ ଆମେ'(ଭୁବନେଶ୍ୱର) ଦ୍ୱାରା ପରିବେଷିତ ହୋଇ ସାଧାରଣ ଦର୍ଶକଙ୍କ ଦୃଷ୍ଟି ଆକର୍ଷଣ କରି ପାରିଥିଲା । ଏହା ଯେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଆଶାନୁରୂପ ଗୃହୀତ ହୋଇ ପାରିବ, ସେ ବିଶ୍ୱାସ ଥିଲା ନାଟ୍ୟ- କାରଙ୍କର । "କେଉଁ କେଉଁ ଗୁଣ ଥିଲେ ନାଟକ 'ଭଲ ନାଟକ' ହୋଇପାରିବ, କେଉଁ କେଉଁ ଗୁଣର ଅଭାବ ଥିଲେ ତାହା ଭଲ ନାଟକ ହୋଇ ପାରିବ ନାହିଁ ; ସେ ବିଷୟରେ କୌଣସି ସିଦ୍ଧାନ୍ତ ଆଜି ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ କେହି ଗ୍ରହଣ କରି ପାରିନାହିଁ । ମୋ ମତରେ ସେହି

ନାଟକ ହେଉଛି ଭଲ ନାଟକ, ଯାହା ଦର୍ଶକ ସହିତ ଗଭୀର ସଂଯୋଗ (Communication) ସ୍ଥାପନ କରି ପାରିବ…ତାର ଚେତନାର ସ୍ପର୍ଶ ଓ ଉନ୍ମେଷ କରି ପାରିବ । ଏହି ମାନଦଣ୍ଡ ଉପରେ ନାଟକର ସଫଳତା ଓ ସ୍ଥାୟିତ୍ୱ ନିର୍ଭର କରେ । ତେଣୁ ବର୍ତ୍ତିବାର ଏହି କଷଟି ପଥର ଉପରେ ନିଜକୁ ପ୍ରମାଣିତ କରିବା ପାଇଁ ମୁଁ 'କ୍ଳାନ୍ତ ପ୍ରଜାପତି'କୁ ତାର ପାଠକ ଓ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ନିକଟରେ ଛାଡ଼ି ଦେଉଛି । ମନୋରଞ୍ଜନ ଦାସ 'କ୍ଳାନ୍ତ ପ୍ରଜାପତି' ମୁଖବନ୍ଧ ଶେଷବେଳକୁ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ସହିତ ଗଭୀର ସଂଯୋଗ ରକ୍ଷା କରିବା ଉପରେ ହିଁ ସେ ସର୍ବାଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇଛନ୍ତି । ଦର୍ଶକର ଚେତନାକୁ ଆଲୋଡ଼ିତ କରି ନାଟକକୁ ସ୍ଥାୟିତ୍ୱ ବା ଚିରନ୍ତନ ମୂଲ୍ୟ ଦେବା-ତାଙ୍କର ଲକ୍ଷ୍ୟ ହୋଇଛି ।

'କ୍ଳାନ୍ତ ପ୍ରଜାପତି' ଏକ ଚାରିଦୃଶ୍ୟ ବିଶିଷ୍ଟ ନାଟକ । ଆରମ୍ଭରେ (ପ୍ରସ୍ତାବନା) ଓ ଶେଷରେ (ଉପସଂହାର) ଏକ କ୍ଷୁଦ୍ର ସାଙ୍କେତିକ ଦୃଶ୍ୟର ଉପସ୍ଥାପନ ନାଟକଟିର ବକ୍ତବ୍ୟକୁ ପ୍ରଥମେ ରହସ୍ୟମୟ କରି ତୋଳେ । ଆବେଗ ଓ ସଂଯମର ଏକ ଚିରନ୍ତନ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ସୂଚନା ଦେଇ ଦୃଶ୍ୟଟି ନାଟକର ବକ୍ତବ୍ୟ ପ୍ରତି ଦର୍ଶକର ଜିଜ୍ଞାସା ଓ ଉତ୍କଣ୍ଠା ବୃଦ୍ଧି କରେ । ନୂତନତ୍ୱ ସୃଷ୍ଟି ଲାଗି ଏହାର ଅବତାରଣା ହୋଇ ଥାଇପାରେ, କିନ୍ତୁ ଏହା କୌଣସି ନାଟକୀୟ ପ୍ରୟୋଜନ ପୂରଣ କରିପାରୁ ନାହିଁ ।

ମନୋରଞ୍ଜନଙ୍କ 'ବନହଂସୀ','ଅମୃତସ୍ୟ ପୁତ୍ରଃ','କାଠଘୋଡ଼ା'ଭଳି ଏଥିରେ ମଧ୍ୟ ସେହି ବୈବାହିକ ଜୀବନର ପ୍ରେମଜନିତ ଅଭାବବୋଧ, ଶୂନ୍ୟତା ଓ ଭୟକୁ ଉପଜୀବ୍ୟ ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରାଯାଇଛି । 'ବନହଂସୀ'ର ଡାକ୍ତର ପ୍ରବୀର ଚୌଧୁରୀ, ଉଷା, ସନ୍ତୋଷ ଶର୍ମା, ଗୀତା ଓ ରାଜୀବ,ଅଶୋକ ଯେପରି 'କ୍ଳାନ୍ତ ପ୍ରଜାପତି'ରେ ଡାକ୍ତର ଗୌରମୋହନ, ସୁମତି, ରାୟମୋହନ, ରଣି, ଅର୍ଣ୍ଣି, ଅନୁପମ ଭାବରେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରିଛନ୍ତି । ଶେଷ ଦୃଶ୍ୟରେ 'ଅମୃତସ୍ୟ ପୁତ୍ରଃ'ର ସନାତନ ସତେ ଯେପରି ଅନୁପମ ନାଁ ଧରି ଅବତୀର୍ଣ୍ଣ ହୋଇଛନ୍ତି । ନାଟକର ବହୁ ଘଟଣା, ପରିବେଶ, ଚରିତ୍ର ଯେମିତି ବହୁଦିନ ଧରି ଆଗାମୀ ଅବରୋଧଠାରୁ ଆରମ୍ଭ କରି ବନହଂସୀ, ଅରଣ୍ୟ ଫସଲ, ଅମୃତସ୍ୟ ପୁତ୍ରଃ, କାଠଘୋଡ଼ା ଉର୍ମି, ଶବଲିପି ଭିତରେ ପ୍ରବାହିତ ହୋଇ 'କ୍ଳାନ୍ତ ପ୍ରଜାପତି' ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଚାଲିଆସିଛି । ଗୋଟିଏ ପ୍ରକାର କଥାବସ୍ତୁକୁ ବିଭିନ୍ନ ପରିବେଶ ଓ ଟେକ୍‌ନିକ ମାଧ୍ୟମରେ ଖୁବ ନିଷ୍ଠା ଓ ଧୈର୍ଯ୍ୟର ସହିତ ବହୁଦିନ ଧରି ପରୀକ୍ଷା କରି ଆସୁଛନ୍ତି ନାଟ୍ୟକାର । ଗୋଟିଏ ବିଷୟରେ ଜୀବନର ବହୁ ଅସ୍ପଷ୍ଟ ଚେତନାକୁ ବ୍ୟଞ୍ଜିତ କରିବା ଲାଗି ସେ ଚେଷ୍ଟା କରିଛନ୍ତି । 'କ୍ଳାନ୍ତ ପ୍ରଜାପତି'ରେ ତାଙ୍କର ପରୀକ୍ଷା ଯେପରି ଚରମ ସଫଳତା ଲାଭ କରିଛି । ନୈରାଶ୍ୟବାଦ ପରିବର୍ତ୍ତେ ଆଶାବାଦ ହିଁ ଏ ନାଟକର ମୂଳ ସ୍ୱର । ଏ ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ଭାରତୀୟ ଆଶାବାଦୀ ଦର୍ଶନର ଶ୍ରେଷ୍ଠ ଗ୍ରନ୍ଥ ଗୀତା ଶ୍ଳୋକର ଉପସ୍ଥାପନ ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟପୂର୍ଣ୍ଣ ।

ଅନୁଭୂତି ସୀମାବଦ୍ଧ ନୁହେଁ । ଆବିଷ୍କାରର ଶେଷ ନାହିଁ । ପ୍ରେମ ଓ ଜୀବନ ସମ୍ପର୍କିତ ଏକ ନୂତନ ସତ୍ୟ ବା ତଥ୍ୟର ଆବିଷ୍କାର କରିଛନ୍ତି ନାଟକର ନାୟକ ଅନୁପମ ।

ପାପବୋଧ ମଣିଷ ଜୀବନକୁ ବିପର୍ଯ୍ୟସ୍ତ କରି ଦେଉଛି । ଯୌନ ଈର୍ଷା ମଣିଷର ବଞ୍ଚିବାର ଆବେଗ, ଆନନ୍ଦ ଓ ଅଗ୍ରଗତିର ପଥରୋଧ କରେ । ତେଣୁ ଏହାର ପରିହାର କରିବା ପାଇଁ ଏପରି ପରିସ୍ଥିତିକୁ ମୁକାବିଲା କରିବା ପାଇଁ କଠୋର ଧୈର୍ଯ୍ୟର ଆବଶ୍ୟକତା ରହିଛି । ପାପପୁଣ୍ୟରେ ବିଶ୍ୱାସ ନ କଲେ ହିଁ ମନର ଅହେତୁକ ଭୟ ସ୍ୱତଃ ଦୂରେଇ ଯିବ । ନିଜ ଉପରେ ପରୀକ୍ଷା ନେଇ ଏହି ସିଦ୍ଧାନ୍ତରେ ଶେଷରେ ଉପନୀତ ହୋଇଛି ଅନୁପମ । "ମୋର ସୂର୍ଯ୍ୟୋଦୟ—ପ୍ରଥମ ସୂର୍ଯ୍ୟର ସେହି ଲାଲ ରଶ୍ମି-ଅନ୍ୱେଷଣ-ସନ୍ଧାନ-ମୋର ଅନୁଭୂତି ମୋର ଆବିଷ୍କାର ।" ଜୀବନର ସକଳ କ୍ଲାନ୍ତି, ଅବସାଦ ଦୂର କରି ତୁଚ୍ଛ ଆବେଗରେ ନିଜକୁ କ୍ଷତ ବିକ୍ଷତ ନ କରି ଜୀବନଯୁଦ୍ଧରେ ଅଗ୍ରସର ହେବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଏହା 'ଆଗାମୀ'ର "ସମସ୍ତଙ୍କ ବୀଣାର ତାର ଛିଣ୍ଡି ଯାଇଛି । ତଥାପି ଆଗାମୀ କାଲି ବଞ୍ଚିବାକୁ ପଡ଼ିବ ।"ର ଉଦାସୀନ ନୈରାଶ୍ୟ ବ୍ୟଞ୍ଜକ ଆହ୍ୱାନ ନୁହେଁ; ଅନୁପମର ଆହ୍ୱାନ-ଜୀବନ-ଯୁଦ୍ଧର ପ୍ରାଣପୂର୍ଣ୍ଣ ଘୋଷଣା । ସବୁ ବିଷମତା, ପ୍ରତିବନ୍ଧକର ସୃଷ୍ଟି ପ୍ରଥାଗତ ମୂଲ୍ୟବୋଧ ଉପରେ ଆସ୍ଥାଶୀଳତାରୁ ଅତୀତର ମୂଲ୍ୟବୋଧକୁ ଧ୍ୱଂସ କରି ଆଧୁନିକ ଯୁଗ ଉପଯୋଗୀ ଏକ ନୂତନ ମୂଲ୍ୟବୋଧ ଗଢ଼ିବାକୁ ପଡ଼ିବ; ଯେଉଁଠି ପାରମ୍ପରିକ ପ୍ରେମର ସ୍ୱରୂପ ନୂତନ ଭାବସତ୍ତା ଗ୍ରହଣ କରିବ । ମଣିଷ ମନର ଜଡ଼ତାକୁ ଦୂରୀଭୂତ କରିବା ପାଇଁ ଆବଶ୍ୟକ ମହାଭାରତର ଶଙ୍ଖଧ୍ୱନି ପରି ଉଦାତ୍ତ ଆହ୍ୱାନ—"ସେଇ ଶଙ୍ଖଧ୍ୱନି । ଭାଙ୍ଗି ଯାଇଥିବା ମୂଲ୍ୟବୋଧର ପ୍ରତିଷ୍ଠା ପାଇଁ, ସ୍ନାୟୁରେ, ଚେତନାରେ ସେଇ ଧ୍ୱନି —କ୍ଲାନ୍ତି ଭିତରେ, ଜୀବନ ପାଇଁ ଅସହାୟତା ଭିତରେ ଆଲୋକର ସନ୍ଧାନ ପାଇଁ ସେଇ ଶଙ୍ଖନାଦ—"

ମାନସିକ ଧୈର୍ଯ୍ୟର ପରୀକ୍ଷା ଅର୍ଥରେ ଚକ୍ଲେଟ୍‌ରେ ହାତକୁ କାଟିବା ପ୍ରତୀକଟି ଦୁର୍ବଳ; ନୂତନ ମୂଲ୍ୟବୋଧର ପ୍ରତିଷ୍ଠା ଅର୍ଥରେ ସୂର୍ଯ୍ୟୋଦୟ, ଶଙ୍ଖଧ୍ୱନି ଆଦି ପ୍ରତୀକ ଗୁଡ଼ିକ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ।

ରମେଶ ପ୍ରସାଦ ପାଣିଗ୍ରାହୀଙ୍କ 'ଧୃତରାଷ୍ଟ୍ରର ଆଖି' (୧୯୭୭) ଏକ ନୂତନଧର୍ମୀ ନାଟକ । ଉଦ୍ଭଟ ଆନ୍ଦୋଳନ ଆରମ୍ଭ ପରେ ବହୁ ପରୀକ୍ଷାଧର୍ମୀ ନାଟକ ରଚିତ ହୋଇଛି । ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ପ୍ରତୀକ ଓ ଶୈଳୀ ମାଧ୍ୟମରେ ନାଟକର ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ପ୍ରକାଶ ପାଇଛି । 'ଧୃତରାଷ୍ଟ୍ରର ଆଖି' ଏକ ପ୍ରତୀକ ଧର୍ମୀ ନାଟକ, ଯେଉଁଥିରେ ଆବସର୍ଡ ନାଟକର ବକ୍ତବ୍ୟ ରହିଛି, କିନ୍ତୁ ଶୈଳୀରେ ଏକ ନୂତନ ଭଙ୍ଗି ରହିଛି । ଏ ଭଙ୍ଗିକୁ କୌଣସି ପ୍ରକାରେ ଗତାନୁଗତିକ କହି ହେବନାହିଁ । ଏହାର ବିମୂର୍ତ୍ତତାକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରି ହେବନାହିଁ । ମୂଳତଃ ଏହା ଏକ ମିଶ୍ର ଶୈଳୀର ନାଟକ ।

ଧୃତରାଷ୍ଟ୍ର ପାରମ୍ପରିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧର ପ୍ରତୀକ, ଯାହାର ଦେଖିବାର ଶକ୍ତି ନାହିଁ ଅଥଚ ଯେ କେବଳ ନୂତନ ଯୁଗର ବାଣିଜ୍ୟିକାପୂର୍ଣ୍ଣ ପଦଧ୍ୱନି ଶୁଣିପାରେ । ବୃଦ୍ଧ ସୀତାନାଥ ଘର ପଛପଟେ ବସି ଆଧୁନିକ ଯୁଗର ନଷ୍ଟ ମୂଲ୍ୟବୋଧକୁ ଅନୁଭବ କରି

ବିବ୍ରତ ହେଉଛନ୍ତି; ଅଥଚ ସବୁ ନୀରବରେ ଦେଖିବା ସହିବା ବ୍ୟତୀତ ଅନ୍ୟ କିଛି ସେ କରିପାରନ୍ତି ନାହିଁ । ଆଧୁନିକ ରୁଚି ଓ ମୂଲ୍ୟବୋଧ ସହିତ ଲଢ଼େଇ କରିବାର ଶକ୍ତି ତାଙ୍କର ନାହିଁ । ଆଧୁନିକତା ସହିତ ଯୁଦ୍ଧ କରି ଶେଷରେ ମୃତ୍ୟୁ ହୋଇଛି ପାରମ୍ପରିକ ମୂଲ୍ୟ-ବୋଧର ।

ଆଜିର ଯୁଗରେ ଜୀବନକୁ ଅନ୍ୱେଷଣ କରିବାକୁ ଯାଇ କେତୋଟି ଚରିତ୍ର ହୋଇ ପଡ଼ିଛନ୍ତି ଅବସାଦଗ୍ରସ୍ତ । ନାଟକଟିରେ ଏହିପରି କେତୋଟି ଚରିତ୍ରକୁ ପାରସ୍ପରିକ ସମ୍ପର୍କ ଦେଇ ଗୁନ୍ଥା ଯାଇଛି କେବଳ । ଏଠାରେ କୌଣସି ଘଟଣାର ବିକାଶ ବା ଉତ୍କଣ୍ଠା ସୃଷ୍ଟିର ପ୍ରୟାସ ନାହିଁ । ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକର ମୁହଁରେ ଦିଆ ଯାଇଥିବା ବଳିଷ୍ଠ ସଂଳାପ ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣ ଓ ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟିର ସହାୟକ । ନାଟକଟିରେ ବାସ୍ତବ ଓ ଉଦ୍ଭଟର ନିବିଡ଼ ସମ୍ପର୍କ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ । ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକ ଆମର ସାମ୍ପ୍ରତିକ ସମାଜର ନିଚ୍ଛକ ବାସ୍ତବତାର ପ୍ରତିମୂର୍ତ୍ତି । ସଂଳାପ ଭିତରୁ ସେମାନଙ୍କ ଜୀବନର ଯେଉଁ କାର୍ଯ୍ୟ-କଳାପ ପ୍ରକାଶ ପାଉଛି, ସେଥିରେ ଅବାସ୍ତବତାର ସ୍ପର୍ଶ ମାତ୍ର ନାହିଁ । କିନ୍ତୁ ନାଟକୀୟ କାର୍ଯ୍ୟକଳାପମାନ ଯଥା—ତାସ୍ ଖେଳ, ସୀତାନାଥ ଓ ସଂଜିତ୍‌ଙ୍କର ବାଡ଼ି ଯୁଦ୍ଧ, ସବୁ ଅତିବାସ୍ତବତା ବା ଉଦ୍ଭଟତା ସୃଷ୍ଟି କରୁଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଯଥାର୍ଥ ବାସ୍ତବତାର ପ୍ରତୀତି ଆଣେ । ଜୀବନ ଏକ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନ ପଦଯାତ୍ରା, ଯାହାର ସମ୍ମୁଖୀନ ହୋଇଛନ୍ତି ଏହି ନାଟକର ଚରିତ୍ରମାନେ । କିନ୍ତୁ କେହି ଲକ୍ଷ୍ୟସ୍ଥଳରେ ପହଞ୍ଚି ପାରିନାହାନ୍ତି । ସଂଜାପ ଓ ସିଦ୍ଧାର୍ଥଙ୍କର ସୁଖୀ ପରିବାରର ସ୍ୱପ୍ନ, ପ୍ରେମଦତ୍ତ, ଜୋସେଫ ଓ ବର୍ଷାଙ୍କର ସୁଖର ନୀଡ଼ ରଚନା କରିବାର ସ୍ୱପ୍ନ, ସଂଜିତଙ୍କର ବମ୍ବେ ଫିଲ୍ମ ଜଗତର ସ୍ୱପ୍ନ ସବୁ ଅର୍ଥଶୂନ୍ୟ ପ୍ରତିପନ୍ନ ହୋଇଛି । କେତେଗୁଡ଼ିଏ ଉଦ୍ଭଟ ଚରିତ୍ରକୁ ଏକ ଅନୁଦ୍ଭଟ ଶୈଳୀରେ ପ୍ରକାଶ କରିବା ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ । ନାଟକଟିକୁ କୋରସ୍, ବାଲ୍ୟକାଣ୍ଡ, ବିଶ୍ୱ-ରୂପ ଦର୍ଶନ, ପୃଷ୍ଠବନ୍ଧ—ଏହିପରି କେତୋଟି ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରାଯାଇଛି । କିନ୍ତୁ ନାଟକର ଅଭିନୟ ଅଂଶଟି ଦର୍ଶକକୁ କଠୋର ବାସ୍ତବତା ଭିତରେ ଅଣନିଶ୍ୱାସୀ କରି-ଦେଲେ ନାଟକର ଆରମ୍ଭ ଓ ଶେଷ ଉଦ୍ଭଟତା ଭିତରକୁ ଟାଣିନିଏ । କୋରସ୍ ଅଂଶରେ କେତୋଟି ପ୍ରତୀକ ସଂଳାପ କେବଳ ଦର୍ଶକ ମନରେ ଉତ୍କଣ୍ଠା ଓ ନାଟ୍ୟରସ ଆସ୍ୱାଦନର ଉନ୍ମୁଖତା ସୃଷ୍ଟି କରିବା ବ୍ୟତୀତ ଅନ୍ୟ କିଛି କରେ ନାହିଁ । କିନ୍ତୁ ପୃଷ୍ଠବନ୍ଧରେ ଶବ-ବାହକମାନଙ୍କ ଆଖି ଆଗରେ ଭାସି ଉଠୁଥିବା ସ୍ୱପ୍ନର ଚିତ୍ରାବଳୀ ଦର୍ଶକକୁ ଏକ ଅତି ବାସ୍ତବ (Surrealism) ଜଗତରେ ଆବିଷ୍ଟ କରି ପକାଏ ।

ପରମ୍ପରା ଓ ବର୍ତ୍ତମାନ, ବାସ୍ତବ ଓ ସ୍ୱପ୍ନର ଚିରନ୍ତନ ସଂଘର୍ଷ ନାଟକଟିର ଉପଜୀବ୍ୟ । ଆଂଶିକ ଉଦ୍ଭଟତା ଭିତରେ ପ୍ରଚଣ୍ଡ ବାସ୍ତବତାର ପ୍ରତିଫଳନ ଏ ନାଟକକୁ ଏକ ଅଭିନବ ଶିଳ୍ପରୂପ ପ୍ରଦାନ କରିଛି । ଶ୍ରୀ ପାଣିଗ୍ରାହୀ ଜଣେ ପ୍ରତିଭାବାନ ମୌଳିକ ନାଟ୍ୟକାର, ଯାହା ନିକଟରେ ଛଳନା ନାହିଁ, ପର ଜିନିଷକୁ ନିଜସ୍ୱ କରି ଥୋଇବା

ବା ଅକାରଣ ଚମତ୍କାରିତା ସୃଷ୍ଟି କରିବାର ସ୍ପୃହା ନାହିଁ । 'ଧୃତରାଷ୍ଟ୍ରର ଆଖି' ପରି ଏକ ମିଶ୍ରଚେତନା ସଂବଳିତ ନାଟକ ଏହି ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ନାଟ୍ୟ ପ୍ରତିଭାର ଯଥାର୍ଥ ପ୍ରତିନିଧି ।

ଗତାନୁଗତିକ ଓ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟ୍ୟଶୈଳୀର ସମନ୍ୱୟରେ ଏକ ସମାଜ ରାଜନୈତିକ କଥାବସ୍ତୁ ଜଗନ୍ନାଥ ପ୍ରସାଦ ଦାସଙ୍କ 'ସବା ଶେଷ ଲୋକ' (୧୯୭୭)ରେ ଉପସ୍ଥାପିତ । ଏହାର ମୁଖ୍ୟ ଚରିତ୍ର ବାବୁଜୀ ପ୍ରଚଳିତ ସମାଜର ଭଣ୍ଡ ନେତୃତ୍ୱର ପ୍ରତୀକ । ଆଜିର ସମାଜ ଯଥାର୍ଥ ନେତୃତ୍ୱ ବିହୀନ । କେତେକ ତଥାକଥିତ ବିଶିଷ୍ଟ ବ୍ୟକ୍ତି ପରିସ୍ଥିତି ଅନୁସାରେ ନିଜର ରୂପ ବଦଳାଇ ସାଧାରଣ ଜନତାକୁ ପ୍ରତାରଣା କରି ଆସିଛନ୍ତି । ସାଧାରଣ ସମାଜ ଏଷ୍ଟାବ୍ଲିସ୍‌ମେଣ୍ଟ ବିରୁଦ୍ଧରେ ସଂଗ୍ରାମ କରିବାକୁ ଯାଇ ଏହିପରି କେତେକ ଏଷ୍ଟାବ୍ଲିସ୍‌ମେଣ୍ଟର ପ୍ରବକ୍ତାଙ୍କ ମିଥ୍ୟା ପ୍ରଲୋଭନରେ ପଡ଼ିଯାଉଛି । ଫଳରେ ତାର ପ୍ରତିରୋଧ ଶକ୍ତିକୁ ନିଷ୍ପେଷିତ କରି ତାକୁ ଚିରଦିନ 'ସବା ଶେଷ ଲୋକ' କରି ରଖି ଦିଆଯାଉଛି । ସମାଜର ସବା ଉପରେ ଥିବା ଲୋକ ବିରୁଦ୍ଧରେ ସଂଗ୍ରାମ କରି ଆସିଛି ସବା ଶେଷ ଲୋକ । କିନ୍ତୁ ଆଶ୍ଚର୍ଯ୍ୟର କଥା, ଘଟଣାଚକ୍ରରେ ପଡ଼ି ସବା ଶେଷ ଲୋକ ନେତୃତ୍ୱର ସ୍ତର ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଆସି ପାରୁନାହିଁ । ସେ ପୁଣି ସେଇ ସବା ଆଗ ଲୋକ ହାତରେ ନେତୃତ୍ୱ ଗୁଡ଼ି ଦେଉଛି । ତା ମନରେ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥିବା ସଚେତନତା ଏକ ଭ୍ରାନ୍ତ ପ୍ରବାହ ଭିତରେ ହଜିଯାଉଛି ।

ବାବୁଜୀଙ୍କ ଚରିତ୍ର ମାଧ୍ୟମରେ ବୁର୍ଜୁଆ ଗୋଷ୍ଠୀର ସାମାଜିକ ଭଣ୍ଡାମି ପ୍ରତିଫଳିତ । ବାବୁଜୀ ପ୍ରଥମତଃ ସାମାଜିକ, ଅର୍ଥନୈତିକ ଓ ସାଂସ୍କୃତିକ କ୍ଷମତାର ଅଧିକାରୀ । ସାମାଜିକ ସ୍ତରରେ ସେ ଜଣେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ବ୍ୟକ୍ତି । ଅର୍ଥ ବଳରେ ତାଙ୍କର ସାମାଜିକ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ସୁଦୃଢ଼ । ଅର୍ଥନୈତିକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଜଣେ ଶିଳ୍ପପତି ଭାବରେ ସେ ଜାତୀୟ ଅର୍ଥନୀତିକୁ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ କରି ପାରନ୍ତି । ଏକ ନାଟ୍ୟ ପ୍ରତିଷ୍ଠାନର ମାଲିକ ଭାବରେ ଆଧୁନିକ ସଂସ୍କୃତିକ ଆନ୍ଦୋଳନର ସେ ଜଣେ ପୁରୋଧା । ଏ ସବୁ କ୍ଷେତ୍ରରେ ସେ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ଲାଭ କରି ପାରିଛନ୍ତି କେବଳ ଅର୍ଥ ବଳରେ । କିନ୍ତୁ ଯେତେବେଳେ ଦେଖୁଛନ୍ତି ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ବ୍ୟକ୍ତିମାନଙ୍କ ବିରୁଦ୍ଧରେ ସାଧାରଣ ଜନତା ବିଦ୍ରୋହ କରି ଉଠୁଛନ୍ତି, ସେହି ସମୟରେ ତାଙ୍କ ନେତୃତ୍ୱର ବିଲୟ ଆଶଙ୍କା କରି ସେ ରାଜନୈତିକ କ୍ଷମତା ହାସଲ କରିବାକୁ ଉଦ୍ୟତ । ଆଜିର ରାଜନୈତିକ ନେତୃତ୍ୱ ଯଥାର୍ଥରେ ପୁଞ୍ଜିପତିମାନଙ୍କ ହାତରେ । ସାଧାରଣ ଲୋକଙ୍କୁ ଭୁଆଁ ବୁଲେଇ ସେମାନଙ୍କର ସ୍ଲୋଗାନ ସହିତ ନିଜକୁ ସାମିଲ କରିଦେଇ ପାରିଲେ ନେତା ହୋଇଯିବା ଅତି ସହଜ । ବାବୁଜୀଙ୍କର ବୁର୍ଜୁଆ ମନୋବୃତ୍ତିର ସ୍ୱାଭାବିକ ପ୍ରକାଶ ଘଟିଛି ଏହି ସଂଳାପରେ—"ଲୋକମାନଙ୍କର ରୁଚି ବୋଲି କିଛି ଜିନିଷ ନାହିଁ । ଲୋକଙ୍କର ରୁଚି ମୁଁ ତିଆରି କରେ । ଜନମତ ବୋଲି କିଛି ନାହିଁ । ମୁଁ କାଗଜରେ ଯାହା ଲେଖେ, ତାହାହିଁ ହେଉଛି ଜନମତ । ମୋ କାଗଜର ହେଡ୍‌ଲାଇନ ହେଉଛି ଜନତା ପାଇଁ କାନ୍ଥର

ସ୍ଲୋଗାନ । ମୁଁ ଯେଉଁ ଆଡ଼କୁ ହାତ ଦେଖାଏ, ସେଇ ଦିଗରେ ଜନତା'ର ଗଡ଼୍ଡ଼ାଳିକା ପ୍ରବାହ ।" ସମାଜର ବିଭିନ୍ନ କ୍ଷେତ୍ରରେ ନେତା ଭାବରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ବ୍ୟକ୍ତିମାନଙ୍କର ଯଥାର୍ଥରେ ସାଧାରଣ ଲୋକଙ୍କ ରୁଚି ଓ ଅଭିଳାଷ ପ୍ରତି ସମ୍ମାନ ନାହିଁ । ସବୁକାଳେ ଅନ୍ଧ ଜନତା ସେମାନଙ୍କ କଥାର କୁହୁକରେ ନିଜତ୍ୱ ହରାଇ ଏକ ଗଡ଼୍ଡ଼ାଳିକା ପ୍ରବାହରେ ନିଜକୁ ମିଶାଇଦିଏ । ବାବୁଜୀଙ୍କର ଉକ୍ତି—"ମୁଁ ଇଚ୍ଛା କଲେ ସେକ୍ସପିଅରଙ୍କୁ ଏ ସହରରୁ ନିର୍ବାସିତ କରିଦେବି ।" ଭିତରେ ସାଧାରଣ ଜନତାର ସାଂସ୍କୃତିକ ଚେତନା ପ୍ରତି ଏକ ପ୍ରଚଣ୍ଡ ବିଦ୍ରୂପ ପରିସ୍ଫୁଟ ।

ଅର୍ଥବଳରେ ସମାଜର ସ୍ୱାଧୀନତାକୁ କିଣା ଯାଇପାରେ । ବାବୁଜୀଙ୍କ ଅର୍ଥ ନିକଟରେ ବନ୍ଧା ପଡ଼ିଛନ୍ତି ତିନୋଟି ଲୋକ—ଜଣେ ଚାକର, ରାମ, ଯେ ତାଙ୍କର ସେବା-କରେ । ଜଣେ ନାରୀ, ମୀନା, ଯିଏ ଭଲ ଖାଇବା ଓ ରହିବା ପାଇଁ ତାଙ୍କର ବିଳାସର ସାମଗ୍ରୀ, ଜଣେ ଯୁବକ, କୁମାର, ଯିଏ ଜଣେ ଭଡ଼ାଟିଆ ଅଭିନେତା ଭାବରେ ଜୀବନର ସମ୍ଭାବନାକୁ ଏଠି ବନ୍ଦି କରି ଦେଇଛି । ଜଣେ ପ୍ରଫେସର୍, ଯିଏ ଜଣେ ଭଡ଼ାଟିଆ ନାଟ୍ୟକାର, ବାବୁଜୀ ଯେମିତି ନାଟକ ଲେଖିବାକୁ ବରାଦ କରିବେ, ସେ ସେମିତି ନାଟକ ଲେଖି ଆଣିଦେବେ । ବାବୁଜୀଙ୍କ ନିର୍ଦ୍ଦେଶରେ ଯୁଗରୁଚି ସହିତ ତାଳ ଦେବାକୁ ଯାଇ ଗତାନୁଗତିକ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିଏ ସେ ଲେଖିଛନ୍ତି ଗୁଡ଼ାଏ ଅର୍ଥହୀନ ସଂଳାପ ଝଞ୍ଜି ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ । ଯୁଗରୁଚିର ପରିବର୍ତ୍ତନରେ ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ନାଟକ ବଦଳରେ ସୋସିଆଲ୍ କମିଟ୍-ମେଣ୍ଟ୍ ଥିବା ନାଟକ ଲେଖିବାକୁ ମଧ୍ୟ ବାବୁଜୀ ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ଦେଇଛନ୍ତି—"ଆମକୁ ଏଥରକ ଏଇଭଳି ଲୋକଙ୍କ ବିଷୟରେ ନାଟକ କରିବାକୁ ହେବ । ଏଇଭଳି ଛୋଟ ଛୋଟ ଲୋକଙ୍କର ଛୋଟ ଛୋଟ ସମସ୍ୟା ବିଷୟରେ, ସମାଜରେ ସବାତଳେ ଯେଉଁମାନେ ରହି ଯାଇଛନ୍ତି, ସେମାନଙ୍କ ବିଷୟରେ । ଆମର ସାମାଜିକ କର୍ତ୍ତବ୍ୟ ହେଉଛି, ଏମାନଙ୍କର ଉନ୍ନତି କରିବା, ଏମାନଙ୍କୁ ସମାଜରେ ଯଥାବିଧି ସ୍ଥାନ ଦେବା । ଏ ଦାୟିତ୍ୱକୁ ଆମକୁ ଆମର ନାଟକ ଜରିଆରେ ପୂରଣ କରିବାକୁ ହେବ । ଆଉ ତମର ରାଜା, ବଣିକ ଓ ଭଦ୍ରବ୍ୟକ୍ତିଙ୍କ କଥା ଚଳିବ ନାହିଁ । ଏଥରକ ଦରକାର ସାଧାରଣ ଲୋକଙ୍କ କଥା । ଟମ୍, ଡିକ୍ ଏବଂ ହ୍ୟାରି, ଯଦୁ, ମଧୁ, ରାମ, ଶ୍ୟାମ ଏବଂ ରାମୁ କଥା ।" ବାବୁଜୀଙ୍କ ଏଇ ନିର୍ଦ୍ଦେଶରେ ସମାଜର ନିମ୍ନଶ୍ରେଣୀର ଲୋକଙ୍କ ପ୍ରତି ଯେ ସାମାନ୍ୟ ଦରଦ ନାହିଁ, ତାହା ସ୍ପଷ୍ଟ । ଏହା ଏକ ବୁର୍ଜୁୟା ସହାନୁଭୂତିଶୀଳତା; କିନ୍ତୁ ବ୍ୟାବସାୟିକ ଲାଭ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ସାଧାରଣ ରୁଚିକୁ ନାଟକରେ ସ୍ଥାନ ଦେବା ତାଙ୍କର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । ଯାହା ଦ୍ୱାରା କିନ୍ତୁ କୌଣସି ବୌଦ୍ଧିକ ସ୍ୱାଧୀନତା ଉପରେ ସେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଆରୋପ କରୁନାହାନ୍ତି । ଯିଏ ଟଙ୍କା ପାଇଁ ବାବୁଜୀଙ୍କ ପାଖରେ ହାତପତାଇ ଠିଆ ହେଉଛି, ତା ମୁହଁରେ ବୌଦ୍ଧିକ ସ୍ୱାଧୀନତା କଥା କହିବା ହାସ୍ୟକର । ବାବୁଜୀ ତାଙ୍କର ଅଧୀନସ୍ଥ ଲୋକମାନଙ୍କ ସାମୟିକ ସ୍ୱାଧୀନ ମନୋଭାବକୁ ବ୍ୟଙ୍ଗ କରିଛନ୍ତି—"ତମର ପୁଣି ସ୍ୱାଧୀନତା କଣ ? ବାହାରେ କେତେଟା ଶସ୍ତା ସ୍ଲୋଗାନ ଶୁଣି ତମର ମୁଣ୍ଡ ଖରାପ ହୋଇଯାଇଛି । ତମେ ପୁଣି ଥରେ ନିଜକୁ ଦେଖ । ତମେ

ଯୋଉ ଘରେ ରହୁଚ, ସେଇଟା ମୋର ଘର । ତମେ ଯୋଉ ଲୁଗା ପିନ୍ଧୁଚ, ତା ମୋର ଟେକ୍‌ସ୍‌ଟାଇଲ୍ ମିଲରେ ତିଆରି । ତମେ ଯୋଉ କାଗଜରେ ତମର ଶସ୍ତା ନାଟକ ଲେଖୁଚ, ତା ମୋର କାଗଜ କଲର । ତମର କଲମ, ତମର ସ୍ୟାହି ସବୁ ମୋ କାରଖାନାରେ ତିଆରି । ତମେ ଯାହା ଭାବୁଚ ମୁଁ ତାକୁ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ କରେ । ତମେ ମୋର କିଣା ହୋଇଥିବା ଲୋକ ।" ପ୍ରକୃତ ପକ୍ଷରେ ଶୋଭାଯାତ୍ରା ଦେଖି ପ୍ରଫେସର ଓ କୁମାରଙ୍କ ମନରେ ଯେଉଁ ବିପ୍ଳବଭାବ ଜାଗ୍ରତ ହୋଇଛି, ଶୋଭାଯାତ୍ରାରେ ସମସ୍ତଙ୍କ ସହିତ ମିଶିଯିବା ପାଇଁ ଯେଉଁ ଅଭିପ୍ସା ଜାଗ୍ରତ ହୋଇଛି, ତାହା ଏକ ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ଭାବାବେଗ ମଧ୍ୟରେ ପର୍ଯ୍ୟବସିତ । କାରଣ ସେମାନଙ୍କର ବିଦ୍ରୋହ କରିବାର ସାହସ, ମନୋବଳ ଓ ସ୍ୱାର୍ଥତ୍ୟାଗ ନାହିଁ । ବାବୁଜୀଙ୍କ ଅନୁସରଣରେ ଜୀବିକା ନିର୍ବାହକୁ ସେମାନେ ଜୀବନର ଏକମାତ୍ର କର୍ତ୍ତବ୍ୟ ଭାବରେ ଧରି ନେଇଛନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ଯଥାର୍ଥ ବିପ୍ଳବର ବହ୍ନି ରହିଛି ମୀନା ଓ ରାମୁ ନିକଟରେ । ମୀନା ନିଜକୁ ବାବୁଜୀଙ୍କ ନିକଟରେ ପଣ୍ୟ ଭାବରେ ବିକ୍ରି କରି ଦେଇ ଥିଲେ ମଧ୍ୟ ବାରମ୍ବାର ମନରେ ତାର ବିଦ୍ରୋହର ଅଗ୍ନି ତେଜି ଉଠିଛି, ସେ ଏ ପିଞ୍ଜରାବଦ୍ଧ ଜୀବନକୁ ଘୃଣା କରିଛି । ଏକ ସୁନ୍ଦର ଭବିଷ୍ୟତର ସ୍ୱପ୍ନରେ ତାର ବିଶ୍ୱାସ । ମଧ୍ୟବିତ୍ତ ଜୀବନର ସୁଖ ସୌଭାଗ୍ୟକୁ ସେ ଦରକାର ପଡିଲେ ପାଦରେ ଆଡେଇ ଦେଇ ବାହାରି ଯାଇପାରେ । ନିଜେ କିନ୍ତୁ ବିଦ୍ରୋହ କରି ନ ପାରି ସେ କେବଳ ସୁଯୋଗର ଅପେକ୍ଷାରେ ଅଛି । ବିଦ୍ରୋହ କରିବାର ଏକ ମାତ୍ର ଶକ୍ତି ଓ ମାନସିକତା ଅଛି ସବା ଶେଷ ଲୋକ ରାମୁର । କାରଣ ତା ପାଇଁ ସବୁ ଅବସ୍ଥା ସମାନ । ସେ ଚିରଦିନ ନିଷ୍ପେସିତ, ମୁକ୍ତିର ସ୍ୱପ୍ନ ଦେଖିବା ତା ପକ୍ଷରେ ସ୍ୱାଭାବିକ । ସେ ନିଜର ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱକୁ ସବୁଦିନ ପାଇଁ ଅନ୍ୟର ପାଦ ତଳେ ବିକି କରିଦେବାକୁ ଚାହେଁନା । ସେ ଜନତାର ଏକ ଅଂଶ । ଜନତା ଭିତରେ ହିଁ ତାର ନିରାପତ୍ତା, ଭବିଷ୍ୟତ । ତେଣୁ ସେ ବିଦ୍ରୋହ ପାଇଁ ଅଗ୍ରସର ହୋଇଛି । କାଗଜ ଖୋଳ ଫୁଟାଇ ବାବୁଜୀଙ୍କର ପ୍ରଭୁତ୍ୱକୁ ଉପହାସ କରିଛି । ଟେବୁଲ ଉପରେ ପ୍ରତୀକାତ୍ମକ ଭାବରେ ଯେଉଁ କାଗଜ ଖୋଳଟି ସବା ଶେଷଲୋକ ଦ୍ୱାରା ରଖାଯାଇଛି, ତାହା ବୁର୍ଜୁୟା ଗୋଷ୍ଠୀର ଧ୍ୱଂସର ସୂଚନା ଦେଉଛି । ଦୁଷ୍କୃତକାରୀଙ୍କୁ ସମାଜରୁ ଧ୍ୱଂସ କରିବା ପାଇଁ ଯେପରି ବନ୍ଦୀଶାଳାରେ ଶ୍ରୀକୃଷ୍ଣଙ୍କର ଜନ୍ମ ହୋଇଥିଲା, ଆଜିର ସାମାଜିକ ବନ୍ଦୀଶାଳାରେ ସେହିପରି ରାମର ପ୍ରତିରୂପ ଭାବରେ ଶ୍ୟାମର ଜନ୍ମ ହେବ । ସାଧାରଣ ଲୋକେ ବା ତଳ ସ୍ତରର ଲୋକେ ହିଁ ଯଥାର୍ଥ ସାମାଜିକ ବିପ୍ଳବ ଆଣିପାରିବେ । କିନ୍ତୁ ଯେଉଁମାନେ ସାମାଜିକ ନିୟନ୍ତ୍ରଣର ବଲଗା ହାତରେ ଧରିଛନ୍ତି, ସେମାନେ ସାଧାରଣ ଲୋକଙ୍କୁ ଏତେ ସହଜରେ ଛାଡ଼ି ଦେବାକୁ ପ୍ରସ୍ତୁତ ନୁହନ୍ତି । ବାବୁଜୀ ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ନିଜର ବେଶ ବଦଳାଇ ଯୁଦ୍ଧ ପୋଷାକରେ ସଜ୍ଜିତ ହୋଇ ଆସିଛନ୍ତି । ବର୍ତ୍ତମାନ ପାରମ୍ପରିକ ସମାଜ ବ୍ୟବସ୍ଥା ବିରୁଦ୍ଧରେ ଯେଉଁମାନେ ସୈନିକ ହୋଇ ଯୁଦ୍ଧ କରୁଛନ୍ତି, ସେମାନଙ୍କର ନେତା ଦରକାର । ଆଜି ନୂତନ ଯୁଦ୍ଧର ସେନାପତି ହେବେ ଫାସିଷ୍ଟବାଦୀ ବାବୁଜୀ । ପୁଣି ଲୋକଙ୍କର ନେତୃତ୍ୱ

ନେଇ ବିପ୍ଳବର ଚରମ ଅବସ୍ଥାକୁ ଧୀରେ ଧୀରେ ପ୍ରଶମିତ କରାଇଦେବେ । ବାବୁଜୀଙ୍କ ନୂତନ ନେତୃତ୍ୱକୁ ପ୍ରଫେସର ଓ କୁମାରଙ୍କ ଭଳି ଅମେରୁଦଣ୍ଡୀ ଲୋକମାନେ ସ୍ୱୀକାର କରି ଯାଇଛନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ସ୍ୱୀକାର କରିନାହାନ୍ତି ମୀନା ଓ ରାମ/ଶ୍ୟାମ । ସେମାନେ ବାବୁଜୀଙ୍କୁ ଅନୁସରଣ ନ କରି ଦୃଢ଼ ଭାବରେ ବସି ରହିଛନ୍ତି । ଏମାନଙ୍କ ମୁଁହରେ ପ୍ରକାଶ ପାଇଛି ଚାଲି ଯାଇଥିବା ଲୋକଙ୍କ ପାଇଁ ଦୟା ଓ ଘୃଣା, ନିଜ ପାଇଁ ଆତ୍ମବିଶ୍ୱାସ ଓ ଭବିଷ୍ୟତ ପାଇଁ ସଙ୍କଳ୍ପ । କିନ୍ତୁ ସେମାନଙ୍କର ଶକ୍ତି ସୀମିତ । ସମାଜର ବଡ଼ପଣ୍ଡାମାନଙ୍କ ହାତକୁ ସାଧାରଣଙ୍କର ନେତୃତ୍ୱ ଚାଲିଯିବା ପରେ ଅନ୍ୟମାନଙ୍କର ହୃଦୟରେ ଜଳି ଉଠୁଥିବା ବିଦ୍ରୋହର ଅଗ୍ନି କ୍ରମଶଃ ମ୍ଳାନ ହୋଇ ନିର୍ବାପିତ ହୋଇଯିବ । ପ୍ରତୀକାତ୍ମକ ରୂପରେ ଏହି ଭାବଟି ପ୍ରକାଶ ପାଇଛି କାଗଜ ଉପରେ ପଡ଼ିଥିବା ମ୍ଳାନ ଆଲୁଅ କିଛିକ୍ଷଣ ପରେ ଲିଭିଯିବା ଦୃଶ୍ୟରେ ।

ନାଟକଟିରେ ଆଧୁନିକ ଫାସିଷ୍ଟ ରାଜନୀତି ପ୍ରତି ରହିଛି ତୀବ୍ର ବ୍ୟଙ୍ଗ । ଆଜିର ରାଜନୈତିକ ନେତାମାନେ ଅର୍ଥ ବଳରେ ସାମାଜିକ, ଅର୍ଥନୈତିକ, ସାଂସ୍କୃତିକ ଓ ରାଜନୈତିକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ନିଜକୁ ସହଜରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରି ପାରୁଛନ୍ତି । ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ସେମାନଙ୍କର ତୋଷାମୋଦକାରୀ ଗୋଷ୍ଠୀ ମଧ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଯାଉଛି । ନେତୃତ୍ୱ ଆନ୍ତରିକତା ବିହୀନ ଓ ସ୍ୱାର୍ଥସର୍ବସ୍ୱ ଥିବାରୁ ସାଧାରଣ ଲୋକଙ୍କର ଅବସ୍ଥାର କୌଣସି ପରିବର୍ତ୍ତନ ଘଟୁନାହିଁ ।

'ସବା ଶେଷ ଲୋକ' ଏକ ମିଶ୍ର ଚେତନାର ନାଟକ । ସୋସିଆଲ କମିଟ୍‌ମେଣ୍ଟ ପ୍ରତି ଲେଖକଙ୍କର ଅନୁରକ୍ତି ସମାଜର ଏକ ବାସ୍ତବ ଦିଗକୁ ଉନ୍ମୋଚିତ କରିଛି । ଏହି ବାସ୍ତବତା ପ୍ଲଟ୍ ରଚନା, ଘଟଣାର ବିକାଶ, ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣ, ସଂଳାପ ସଂଯୋଜନା ଦିଗରେ ଆଧୁନିକ ରୁଚିଶୀଳତା ବହନ କରି ଚମତ୍କାର ଭାବରେ ଉପସ୍ଥାପିତ ହୋଇଛି । ବାସ୍ତବତା ଭିତରେ ଉଦ୍ଭଟତାର ସୃଷ୍ଟି ପାଇଁ ଏକ ଆପାତତଃ ଉଦ୍ଭଟ ପ୍ଲଟ ନିର୍ମାଣ ଓ ପ୍ରତୀକାତ୍ମକତା ଓ ସାଙ୍କେତିକତାର ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇଛି । ଇଲ୍ୟୁଜନ ଓ ରିଅଲିଟିର ସମନ୍ୱୟରେ ଆଧୁନିକ ଯୁଗର ଅସହାୟ ସାଧାରଣ ସମାଜର ଚିତ୍ର ବିଶେଷ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ହୋଇ ପାରିଛି ।

ଉଦ୍ଭଟ ନାଟ୍ୟଶୈଳୀ ସହିତ ମହାକାବ୍ୟିକ ବାସ୍ତବବାଦୀ ନାଟ୍ୟଶୈଳୀର ସମନ୍ୱୟରେ ଆଜି ଏହି ମିଶ୍ର ଶୈଳୀ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ଲାଭ କରିଛି । ଏହି ଶୈଳୀରେ ଉଭୟ ପ୍ରାଚ୍ୟ ଓ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଶୈଳୀ ସମନ୍ୱିତ । ନୈରାଶ୍ୟବାଦୀ ଦର୍ଶନ ଲୋକଚିତ୍ତରେ ସ୍ଥାୟୀ ପ୍ରଭାବ ସୃଷ୍ଟି କରି ନ ପାରିବାରୁ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ ଏପିକ ନାଟକର ଆଶାବାଦୀ ଦର୍ଶନକୁ ଏକ ଭିନ୍ନ ରୂପରେ ଗ୍ରହଣ କରିବାକୁ ପ୍ରସ୍ତୁତ ହୋଇଛି । ପାରମ୍ପରିକତା ଓ ଆଧୁନିକତାର ସଂସ୍ପର୍ଶରେ ଆଜିର ନାଟକ ଯେଉଁ ଭିନ୍ନ ରୂପ ଗ୍ରହଣ କରିଛି, ତାହା ଭାରତୀୟ ନାଟ୍ୟ-

ସମାଜର ଅଧିକ ସନ୍ନିକଟବର୍ତ୍ତୀ । ଏହି ନୂତନ ନାଟ୍ୟଧାରା ଆଲୋଚନାର ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଅବକାଶ ନ ଥିବାରୁ ଏଠାରେ ମାତ୍ର କେତୋଟି ପ୍ରତିନିଧିମୂଳକ ନାଟକ ଅବଲମ୍ବନରେ ସୂଚନା ମାତ୍ର ପ୍ରଦାନ କରାଗଲା ।

ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକର ଶେଷକଥା :—ଓଡ଼ିଆ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ ବହୁ ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷା ପରେ ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଧାରା ସୃଷ୍ଟି କରିଛି । ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଭାବରେ ପାରମ୍ପରିକତାକୁ ପରିତ୍ୟାଗ ନ କରି ପରମ୍ପରାର ଭିତ୍ତି ଉପରେ ଆଧୁନିକ ବିକ୍ଷିପ୍ତ ଜୀବନ ଚିନ୍ତାକୁ ଉପସ୍ଥାପନ କରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟିତ । କେଉଁଠି ଯାତ୍ରା-ଗୀତିନାଟ୍ୟର ଆଙ୍ଗିକ ତ ପୁଣି କେଉଁଠି ଗତାନୁଗତିକ ନାଟକର ଆଙ୍ଗିକ ଭିତରେ ଜୀବନର ଉଦ୍ଭଟତା ପରିସ୍ଫୁଟ । ପ୍ରାଥମିକ ସ୍ତରର ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ ଯେପରି ପ୍ରଚଳିତ ଜୀବନଧାରାଠାରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ହୋଇ ପଡ଼ିଥିଲା, ବର୍ତ୍ତମାନ ସେ ଅବସ୍ଥା ନାହିଁ । ଏହା ପ୍ରଚଳିତ ଜୀବନବୋଧ ସହିତ ଯଥାସମ୍ଭବ ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ରକ୍ଷା କରିପାରିଛି ।

ଓଡ଼ିଆ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକର ପ୍ରବକ୍ତା ମନୋରଞ୍ଜନ ଦାସ 'ଅରଣ୍ୟ ଫସଲ' ନାଟକର ମୁଖବନ୍ଧରେ ଏହି ଧାରାର ନାଟକ ସମ୍ପର୍କରେ ତାଙ୍କର ଯେଉଁ ଧାରଣା ଅଭିବ୍ୟକ୍ତ କରିଥିଲେ, ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ଅର୍ଥାତ୍ 'ଅମୃତସ୍ୟ ପୁତ୍ର', 'କାଠଘୋଡ଼ା' ଲେଖିଲା ବେଳକୁ ସେହି ଧାରଣା ବହୁ ପରିମାଣରେ ପରିବର୍ତ୍ତିତ ହୋଇଯାଇଛି । 'କାଠଘୋଡ଼ା' ନାଟକର ମୁଖବନ୍ଧରେ ପରମ୍ପରା ଉପରେ ସେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଆରୋପ କରିଛନ୍ତି । ଫଳରେ 'କାଠ-ଘୋଡ଼ା' ସମେତ ତାଙ୍କର ସମସ୍ତ ପରବର୍ତ୍ତୀ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ପରମ୍ପରା ସହିତ ଆଧୁନିକତାର ସମନ୍ୱୟ ସ୍ଥାପନ କରିଛି ।

ଓଡ଼ିଶାର ନାଟ୍ୟ ପରମ୍ପରା ଅତ୍ୟନ୍ତ ସମୃଦ୍ଧ । ତେଣୁ ପରମ୍ପରାକୁ ବିସ୍ମୃତ ହୋଇ କେବଳ ବିମୂର୍ତ୍ତ ଭାବରେ ସାମ୍ପ୍ରତିକ ବିକ୍ଷିପ୍ତ ଜୀବନ ଚିନ୍ତାକୁ ନାଟକ ମାଧ୍ୟମରେ ଧରି ରଖିବାର ଚେଷ୍ଟା ଏକପ୍ରକାର ଅପଚେଷ୍ଟା । ପରମ୍ପରା ଉପରେ ତେଣୁ ଆଧୁନିକ ନାଟ୍ୟ-ଧାରାକୁ ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରିବାର ବ୍ୟାପକ ଚେଷ୍ଟା କରିଛନ୍ତି ମନୋରଞ୍ଜନଙ୍କ ସମସାମୟିକ ଓ ପରବର୍ତ୍ତୀ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ । ବରଂ ଏ ଦିଗରେ କେତେଜଣ ଅଧିକ ସଫଳତା ହାସଲ କରିଛନ୍ତି । ଓଡ଼ିଶାର ସଂସ୍କୃତି ଏକ ସମନ୍ୱୟାତ୍ମକ ସଂସ୍କୃତି । ଜଗନ୍ନାଥ ସଂସ୍କୃତିର ସର୍ବଧର୍ମସମନ୍ୱୟଭାବ ସହିତ ତାଳ ଦେଇ ଓଡ଼ିଶା କଳାକ୍ଷେତ୍ରରେ ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରାନ୍ତୀୟ ତଥା ବୈଦେଶିକ କଳାକୌଶଳର ସମନ୍ୱୟରେ ଏକ ଅପୂର୍ବ ଶିଳ୍ପବ୍ୟଞ୍ଜନା ଗଢ଼ି ଆସିଛି । ସେହି ପରମ୍ପରାର ପ୍ରଭାବର ଆଧୁନିକ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଚିନ୍ତାକୁ ଗ୍ରହଣ କରିବାକୁ ପଶ୍ଚାତ୍‌ପଦ ନୁହନ୍ତି । ବରଂ ଏ ଦିଗରେ ସେମାନଙ୍କଠାରେ ବିଶେଷ ଆଗ୍ରହ ପ୍ରକାଶ ପାଇଛି ।

ଏହି ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ବିଚାର କଲେ ଜଣାଯାଏ ଯେ ଓଡ଼ିଆ ବିମୂର୍ତ୍ତ ନାଟକ-ଗୁଡ଼ିକ ମିଶ୍ର ଚେତନାଧର୍ମୀ । କେବଳ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ ସାଂପ୍ରତିକ ନାଟ୍ୟକ୍ଷେତ୍ରରେ

ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଦେଖାଇ ପାରିନାହିଁ । ଯଦିଓ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟ୍ୟସୃଷ୍ଟି ଲାଗି ପ୍ରାଥମିକ ଉଦ୍ୟମ ପ୍ରବଳ ଥିଲା, ତଥାପି ସ୍ଥିତିବାଦୀ ନାଟକ ବିଶେଷ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ସ୍ଥାନ ଅଧିକାର କରିପାରିଛି । ବ୍ରେଶ୍‌ଟୀୟ ନାଟ୍ୟରୀତିର ମଧ୍ୟ କେତେକ ସ୍ଥଳରେ ସଫଳ ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷା ହୋଇଛି । ଓଡ଼ିଆ ବିମୂର୍ତ୍ତି ନାଟକଗୁଡ଼ିକୁ ଅନୁଧ୍ୟାନ କଲେ ସ୍ପଷ୍ଟ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ ଯେ ଅଧିକାଂଶ ନାଟକରେ ଏ ତିନୋଟି ନାଟ୍ୟରୀତି ଏବଂ ଇବ୍‌ସେନୀୟ ବାସ୍ତବବାଦ, ମାର୍କସବାଦ, ଫ୍ରୟେଡ଼ୀୟ ମନସ୍ତତ୍ତ୍ୱ ଆଦିର ଏକ ମିଶ୍ରଣ ଘଟିଛି । କୌଣସି ନାଟ୍ୟକାର ଗୋଟିଏ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ନାଟ୍ୟଚିନ୍ତା ବା ରୀତିକୁ ବିଶ୍ୱସ୍ତ ଭାବରେ ଅନୁସରଣ କରିନାହାନ୍ତି । ସବୁପ୍ରକାର ରୀତିରୁ ବା ଚେତନାରୁ ଅଳ୍ପେ ବହୁତେ ଗ୍ରହଣକରି ସେମାନେ ଏକ ନିଜସ୍ୱ ଶୈଳୀ ନିର୍ମାଣ କରିଛନ୍ତି । ପ୍ରାଥମିକ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ଯେପରି ଓଡ଼ିଶୀ ମାଟିର ସୌରଭ ହରାଇ ବସିଥିଲା, ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ତାହା ଘଟିନାହିଁ । ଓଡ଼ିଶାର ପୃଷ୍ଠଭୂମିରେ ଓଡ଼ିଶା ତଥା ଭାରତର ସାଂପ୍ରତିକ ଜନଜୀବନକୁ କେନ୍ଦ୍ରକରି ନାଟକ ରଚିତ ହୋଇଛି । ଫଳରେ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ରୂପେ ଏକ ନୈରାଶ୍ୟବାଦୀ ଉଦ୍ଭଟ ଦର୍ଶନ ପ୍ରଚାର କରିବାର ସୁଯୋଗ ପାଇ-ନାହାନ୍ତି ।

ଆଧୁନିକ ଯୁଗର ଜଟିଳ ବିକ୍ଷିପ୍ତ ଚିନ୍ତାକୁ ପ୍ରକାଶ କରିବା ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକର ଧର୍ମ । ଆଜି ସମସ୍ତ ଆଶାବାଦ ସତ୍ତ୍ୱେ ଭାରତବର୍ଷରେ ମଧ୍ୟ କେତେକ ପରିମାଣରେ କ୍ଳାନ୍ତି ଓ ଅବସାଦ ଦେଖାଦେଇଛି । ଭାରତର ଜନଜୀବନ ମଧ୍ୟ ଏକ ସୀମାହୀନ ନୈରାଶ୍ୟର ଅନ୍ଧ-କୁହେଳି ଭିତର ଦେଇ ଗତି କରୁଛି । ସେହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଭାରତୀୟ ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ଜୀବନର ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାବୋଧ ଆଜିର ଉଦ୍ଭଟ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର କଥାବସ୍ତୁ ହୋଇଛି । ବହୁ ନାଟକରେ ଘଟଣା ଓ ଚରିତ୍ରର ବିକାଶ ଲାଗି ଚେଷ୍ଟା କରାଯାଇ ନ ଥିଲେ ମଧ୍ୟ ସ୍ୱତଃ ଏଗୁଡ଼ିକ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ହୋଇ ଉଠିଛନ୍ତି । ଆଉ କେତେକ ନାଟକକୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଘଟଣାହୀନ ଓ ଚରିତ୍ର-ହୀନ ବୋଲି କୁହାଯାଇପାରେ ।

ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧର ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ଆଜିର ପୃଥିବୀ ବଦଳିଯାଇଛି । ଆଜି ମଣିଷ ସମସ୍ତ ଆନନ୍ଦ ଓ ବିଶ୍ୱାସ ହରାଇ ନିଃସଙ୍ଗତା ଓ ଅସହାୟତାର ଶିକାର ହୋଇପଡ଼ିଛି । କିନ୍ତୁ ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧର ପ୍ରଭାବ ଯେ ପୃଥିବୀର ସର୍ବତ୍ର ପଡ଼ିଛି, ତା କୁହାଯାଇ ନ ପାରେ । କେତେକ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଦେଶରେ କେବଳ ଏହାର ପ୍ରଭାବ ଲକ୍ଷିତ । ତେଣୁ ଯେଉଁଠାରେ ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧର ପ୍ରଭାବ ନାହିଁ, ବିଶେଷତଃ ଓଡ଼ିଶା ଭଳି ଏକ ଶାନ୍ତିପ୍ରିୟ ପଲ୍ଲୀବହୁଳ ରାଜ୍ୟରେ, ସେଠାରେ ଉଦ୍ଭଟ କଥାବସ୍ତୁର ଆବଶ୍ୟକତା କେଉଁଠି ? ଓଡ଼ିଶାର ଅନୁଦ୍ଭଟ ଜୀବନକୁ ଉଦ୍ଭଟ ଶୈଳୀରେ ପରିବେଷଣ କରିବାର ଯଥାର୍ଥତା କଣ ? କିନ୍ତୁ ଏହାର ଯଥାର୍ଥତା ଅଛି । ଆଜିର ପୃଥିବୀ ବୈଜ୍ଞାନିକ ସୁବିଧା ସୁଯୋଗ ହେତୁ ଅନେକ କ୍ଷୁଦ୍ର ହୋଇ ପଡ଼ିଛି । ଆଜି ଆମେରିକାରେ ଘଟୁଥିବା ଘଟଣାର ପ୍ରଭାବ ଭାରତର ଯେ କୌଣସି ସହରରେ କାଲି ଅନୁଭୂତ ହୋଇପାରେ । ଯଦି ସମଗ୍ର ବିଶ୍ୱ ସାହିତ୍ୟ ଏକ ନୂତନ ପରିବର୍ତ୍ତନକୁ ଗ୍ରହଣ

କରେ, ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟ କିଣ ସଙ୍କୁଚିତ ହୋଇ ରହିପାରିବ ? ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର ଯଥାର୍ଥ ଅଗ୍ରଗତି ଲାଗି, ଏହାକୁ ଅନ୍ୟ ଦେଶର ସାହିତ୍ୟ ସହିତ ସମକକ୍ଷ କରି ତୋଳିବା ଲାଗି ବିଶ୍ୱ ଚେତନା ଗ୍ରହଣ କରିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ସେହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଜଗତରେ ପ୍ରବର୍ତ୍ତିତ ନାଟ୍ୟ-ରୀତିକୁ ଓଡ଼ିଆ ବିମୂର୍ତ୍ତି ନାଟକ ଗ୍ରହଣ କରିଛି । କିନ୍ତୁ ଆହରଣକୁ ନିଜସ୍ୱ ଭୂମି ଉପରେ ନୂତନ ରୂପରଙ୍ଗ ଦେଇ ଉପସ୍ଥାପିତ କରିଛି ।

ମନୋରଞ୍ଜନ ପ୍ରଥମେ ଆଶଙ୍କା ପ୍ରକାଶ କରିଥିଲେ ଯେ ଆମର ପାରମ୍ପରିକ ଭାଷା ଆଧୁନିକ ଭାବବୋଧକୁ ଫୁଟାଇବା ଲାଗି ଆଉ ସମର୍ଥ ନୁହେଁ । ଭାଷାର ଶକ୍ତିମତା ହ୍ରାସ ପାଇଲାଣି । କିନ୍ତୁ ଆଧୁନିକ ଯୁଗରେ ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର ଭାଷାକୁ ଦିନକୁ ଦିନ ବେଶି ବେଶି ଶକ୍ତିଶାଳୀ, ସମୃଦ୍ଧ ଓ ଭାବବ୍ୟଞ୍ଜକ କରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରାଯାଉଛି । ପ୍ରଚଳିତ ଭାଷା ଆଧୁନିକ ଜୀବନର ଅସଙ୍ଗତିବୋଧକୁ ପ୍ରକାଶ କରିବା ଲାଗି ଯଥେଷ୍ଟ ପରିମାଣରେ ସକ୍ଷମ । କେବଳ ପ୍ରଚଳିତ ଭାଷା ସାହାଯ୍ୟରେ ନୂତନ ରୀତିର ଏକ ପ୍ରକାଶକ୍ଷମ ଶୈଳୀ ଗଢ଼ି-ଉଠିଛି । ପ୍ରୟୋଗ କୌଶଳ ଯୋଗୁଁ ଆଜିର ନାଟକର ଭାଷା ଚମତ୍କାର ଅଭିବ୍ୟଞ୍ଜନା ସୃଷ୍ଟି କରିପାରିଛି ।

ମଣିଷର ବିଚ୍ଛିନ୍ନତା ବା ନିଃସଙ୍ଗତାବୋଧ ଓଡ଼ିଆ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକଗୁଡ଼ିକର ମୌଳିକ ବକ୍ତବ୍ୟ । ଆଧୁନିକ ଜୀବନର ଦୁର୍ବୋଧ ରୂପଟିକୁ ଛନ୍ନଚରିତ୍ର ସାହାଯ୍ୟରେ ଦର୍ଶକର ଅବବୋଧ କରାଇବାଲାଗି ଏ ନାଟକଗୁଡ଼ିକରେ ଉଦ୍ୟମ କରାଯାଇଛି । ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାବୋଧ ସମାଜବାସ୍ତବବାଦୀ, ସ୍ଥିତିବାଦୀ ଓ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକର ସଂଯୋଗ ସେତୁ ; ସମସ୍ତ ପ୍ରକାର ଆଧୁନିକ ନାଟକରେ ଏହା ଏକ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ବିଷୟ । କିନ୍ତୁ ବାସ୍ତବବାଦୀ ନାଟକରେ ଶ୍ରମଠାରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନତା ପ୍ରତିଫଳିତ ହୋଇଥିବା ବେଳେ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକରେ ଆତ୍ମ ବିଚ୍ଛିନ୍ନତା ପ୍ରତିଫଳିତ । ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକର ଚରିତ୍ର ସବୁ ସମସ୍ତରେ ଏକ ପ୍ରକାର ଛିନ୍ନମୂଳ ଚରିତ୍ର । ନିଜ କାର୍ଯ୍ୟକଳାପର ନିରର୍ଥକତା ତାକୁ ଅବସାଦଗ୍ରସ୍ତ କରି ତୋଳେ । ପୁରାତନ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ଏକ ନୂତନ ରୂପାନ୍ତର ହେଉଛି ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ । ମଣିଷର ବିପର୍ଯ୍ୟସ୍ତ ଜୀବନର କରୁଣତାକୁ ପରିସ୍ଫୁଟ କରିବା ପାଇଁ ଏହା ସବୁଠାରୁ ବଡ଼ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ମାଧ୍ୟମ ।

ବାସ୍ତବବାଦର ଚରମ ସୀମାରେ ଉଦ୍ଭଟବାଦର ସ୍ଥିତି । ଆଧୁନିକ ମଣିଷର ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ଜୀବନ ଚରିତ୍ରର ବାସ୍ତବ ରୂପାୟନ ଆଜି ପ୍ରଚଳିତ ବାସ୍ତବବାଦୀ ନାଟକ ମାଧ୍ୟମରେ ସମ୍ଭବପର ନୁହେଁ । ଅନେକ ଦୁର୍ବୋଧ ଗ୍ରନ୍ଥିକୁ ଅବିକଳ ଅନୁକରଣାତ୍ମକ ରୂପ ଭିତରେ ପରିସ୍ଫୁଟ କରିହେବ ନାହିଁ । ତେଣୁ ସେହି ଭାବବୋଧଗୁଡ଼ିକୁ ଏକ ବିମୂର୍ତ୍ତି ରୀତିରେ ଉପସ୍ଥାପନ କରାଗଲେ, ତାହା ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ସ୍ୱତଃ ହୃଦୟଙ୍ଗମ ହୋଇପାରିବ । ଏହି ବିଗ୍ରହରୁ ଆଜିର ବାସ୍ତବକୁ ଏକ ଅତି-ବାସ୍ତବବାଦୀ ଫର୍ମ ଭିତରେ ପ୍ରକାଶ କରିବା ଯଥାର୍ଥ । ବାସ୍ତବତାର ସଂଜ୍ଞା ଆଜି ବଦଳି ଯାଇଛି । ଉଦ୍ଭଟତା ହିଁ ଆଜି ସବୁଠାରୁ ବଡ଼ ବାସ୍ତବତା । ଉଦ୍ଭଟତା ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ରସବୋଧ ଜାଗ୍ରତ

କରେ । ଉଦ୍ଭଟତା ଯେଉଁ ଭେଲ୍ୟୁଜନ ସୃଷ୍ଟି କରେ, ସେହି ଭିତର ଦେଇ ଅସଲ ବାସ୍ତବତାକୁ ଉପଲବ୍ଧି କରିହୁଏ । ଆଲୋଚିତ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକଗୁଡ଼ିକରେ ବାସ୍ତବ ଓ ଉଦ୍ଭଟ ଭିତର ଏପରି ସମନ୍ୱୟ ଘଟିଛି ଯେ ଗୋଟିକୁ ଅନ୍ୟଠାରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନକରି ନାଟକର ବକ୍ତବ୍ୟକୁ ଅବଧାରଣ କରିବା ସହଜସାଧ୍ୟ ନୁହେଁ । ମାନବିକ ଚେତନା ପାଇଁ ବାସ୍ତବତା ଯେଉଁ ଖାଦ୍ୟ ଯୋଗାଏ, ତାହା ସ୍ୱୟଂସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ନୁହେଁ; ତେଣୁ ଉଦ୍ଭଟତାର ଆବଶ୍ୟକତା ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ ।

ପାରମାଣବିକ ପଦାର୍ଥ ବିଜ୍ଞାନ କାର୍ଯ୍ୟକାରଣର ସମ୍ପର୍କହୀନତା ପ୍ରମାଣ କରି କହିଛି—ପ୍ରତ୍ୟେକ କାର୍ଯ୍ୟର ଯେ କୌଣସି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ କାରଣ ରହିଛି, ଏହା ସବୁ ସମୟରେ ସତ୍ୟ ନୁହେଁ । ବିନା କାରଣରେ ମଧ୍ୟ କାର୍ଯ୍ୟର ଉତ୍ପତ୍ତି ଘଟିପାରେ । ଦୃଷ୍ଟିଗୋଚର ହେଉ ନ ଥିବା ଘଟଣା ମଧ୍ୟ ଘଟିପାରେ । ସ୍ଥାନ ଓ କାଳ ସମ୍ପର୍କରେ ପ୍ରଚଳିତ ବୈଜ୍ଞାନିକ ଧାରଣା ଆଇନଷ୍ଟାଇନଙ୍କ ଆବିଷ୍କ୍ରିୟା ଯୋଗୁଁ ଧ୍ୱଂସ ହୋଇଗଲା । ମାଇକ୍ରୋଫିଜିକ୍ସ ଅନୁଯାୟୀ କେତେକ ଶକ୍ତ ସ୍ୱବିରୋଧୀ ଉପାଦାନ ଦ୍ୱାରା ନିୟନ୍ତ୍ରିତ । କ୍ୱାଣ୍ଟମ୍ ଫିଜିକ୍ସ ଲଜିକାଲ ଇମ୍ପସିବ୍ଲ୍ ବା ଯୁକ୍ତିସିଦ୍ଧ ଅସମ୍ଭବତାର ସ୍ଥିତି ସ୍ୱୀକାର କରେ । ଏ ସମସ୍ତ ନୂତନ ବୈଜ୍ଞାନିକ ଧାରଣା ଦ୍ୱାରା ବିଜ୍ଞାନ ଯେତିକି ପ୍ରଭାବିତ ହୋଇଛି, ତା ଅପେକ୍ଷା ଅଧିକ ପ୍ରଭାବିତ ହୋଇଛି ସାହିତ୍ୟ, ବିଶେଷତଃ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟ । ରାସ୍‌ନାଲିଜମ ବା ଯୁକ୍ତିବାଦୀ ଧାରଣାର ପ୍ରଭାବ ସାହିତ୍ୟ କ୍ଷେତ୍ରରୁ କ୍ରମଶଃ ଲୋପ ପାଇ ଆସିବା ଫଳରେ ବାସ୍ତବବାଦୀ ଶିଳ୍ପଚିନ୍ତା ଚରମ ଆଘାତର ସମ୍ମୁଖୀନ ହେଲା । କ୍ଲାସିକାଲ ଲଜିକ୍ ମଣିଷ ଜୀବନକୁ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରିବାର କ୍ଷମତା ହରାଇଲା । ମଣିଷର ଅନେକ ଜଟିଳ ଚେତନାକୁ କୌଣସି ଯୁକ୍ତିସିଦ୍ଧ ଧାରାରେ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରିବା ଅସମ୍ଭବ ମନେହେଲା । ତେଣୁ ଆସିଲା ବାସ୍ତବବାଦ ଉପରେ ସନ୍ଦେହ । ବାସ୍ତବବାଦ ବା ରିଅଲିଜମ୍ ଯେ ଏକମାତ୍ର ବିଶ୍ୱସ୍ତ ଓ ଅତ୍ୟାବଶ୍ୟକ ଚିତ୍ର ପ୍ରଦାନ କରେ—ଏ ଧାରଣା ଦୂରୀଭୂତ ହୋଇଗଲା । ଏ କଥା ସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇଗଲା ଯେ ରିଅଲିଜମ୍‌ର ଚିତ୍ର ଏକ ବାହ୍ୟ ଚିତ୍ର, ଏହା ପ୍ରକୃତ ସୂକ୍ଷ୍ମ ସତ୍ୟଠାରୁ ଦୂରବର୍ତ୍ତୀ । ରିଅଲିଜମ୍ ବଦଳରେ ସରିଅଲିଜମ୍‌ର ଉଦ୍ଭବ ଘଟିଲା ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ । ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ନୂତନ ନାଟ୍ୟ ସୃଷ୍ଟିରେ ମାନବାତ୍ମାର ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ଯୁକ୍ତିବାଦକୁ ପରିହାରକରି ଏକ ଉଦ୍ଭଟ ବିଶ୍ଳେଷଣର ଆଶ୍ରୟ ନେଲା । ବିଜ୍ଞାନଭିତ୍ତିକ ଯୁକ୍ତିବାଦ ଓ ଏହା ଉପରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ବାସ୍ତବବାଦର ବିରୋଧରେ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକର ପ୍ରତିଷ୍ଠା । ବିଜ୍ଞାନ ଓ ଯୁକ୍ତିକୁ ଉପହାସ କରି ଏ ନାଟକ ଆଜିର ମଣିଷର ନିରର୍ଥକ ଜୀବନଧାରାକୁ ଆଧୁନିକ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ନିକଟରେ ଉପସ୍ଥାପନ କରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଛି ।

ଉଦ୍ଭଟ ନାଟ୍ୟକାରର ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିକୁ ଓଡ଼ିଆ ଦର୍ଶକ ପ୍ରଥମେ ଗ୍ରହଣ କରିବାକୁ କୁଣ୍ଠିତ ହୋଇଥିଲେ । କିନ୍ତୁ ଏହି ଧରଣ ନାଟକର ବାରମ୍ବାର ଅଭିନୟ ଦେଖି ସେ ଉଦ୍ଭଟତାକୁ ଏକ ସହଜ ସତ୍ୟ ଭାବରେ ହୃଦୟଙ୍ଗମ କରି ନେଇଛି । ନାଟ୍ୟକାରର କଳ୍ପନା ସହିତ

ଆତ୍ମବସ୍ତୁ ଭିତର ଦେଇ ସେ ଯୁକ୍ତ ହୋଇପଡ଼ୁଛି । ସେଠାରେ ତାର ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଇଚ୍ଛା, ଅଭିରୁଚି ବା ଯୁକ୍ତିର ପ୍ରଶ୍ନ ରହୁନାହିଁ । ଯୁକ୍ତିବଶତଃ ଯେଉଁ କଳ୍ପନା ଅସଙ୍ଗତ ବୋଲି ମନେ ହେଉଥିଲା, ନାଟକ ଦେଖିବାବେଳେ ରସଗ୍ରହଣୋନ୍ମୁଖ ମନ ଭିତରେ ତାହା ଏକାନ୍ତ ସତ୍ୟ ଓ ସଙ୍ଗତ ଭାବରେ ପ୍ରତିପନ୍ନ ହେଉଛି ।

ମଣିଷ ମନରେ ଅସମ୍ଭବତାର ସୃଷ୍ଟି ହେଉଛି ବିଜ୍ଞାନର ଦ୍ରୁତ ପ୍ରସାର ଫଳରେ । ବସ୍ତୁଗତ ଜଗତ ଅପେକ୍ଷା ଚିନ୍ତା ଜଗତରେ ଏହାର ବିଶେଷ ଆଲୋଡ଼ନ ଅନୁଭୂତ । ଏହାର ସ୍ୱରୂପ ଆମ୍ଭେମାନେ ଓଡ଼ିଶାର ସାମାଜିକ ଜୀବନ ସମ୍ପୃକ୍ତ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକରେ ପ୍ରକାଶିତ ଜୀବନର ତୁଳନାରେ ଅନୁଭବ କରିପାରିବା । ମନୁଷ୍ୟ ସ୍ୱଭାବତଃ ନୂତନ ଚିନ୍ତାର ଉପାସକ । ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟ କ୍ଷେତ୍ରରେ ନୂତନତ୍ୱକୁ ଗ୍ରହଣ କରିବାର ଆଗ୍ରହ ଅପ୍ରତିହତ । ବସ୍ତୁବାଦୀ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ ଯେଉଁ ସୀମାବଦ୍ଧତା ସୃଷ୍ଟି କରିଥିଲା, ତା ବିରୁଦ୍ଧରେ ଏକ ବଳିଷ୍ଠ ପ୍ରତିବାଦ ଉଦ୍ଭଟ ଚିନ୍ତାଧାରା, ଯାହାକି ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ ମାଧ୍ୟମରେ ସ୍ପଷ୍ଟ ପ୍ରତିଫଳିତ । ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଉଦ୍ଭଟ ଆନ୍ଦୋଳନ ଏହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ବିଶେଷ ଜନପ୍ରିୟତା ଲାଭ କରିଥିଲା । ଆଜି ମିଶ୍ର ଉଦ୍ଭଟ ନାଟ୍ୟରୀତି ଦ୍ରୁତ ପ୍ରସାରିତ ।

---

* ଏଥିରେ ଆଲୋଚିତ ମନୋରଞ୍ଜନଙ୍କ କେତେକ ନାଟକ ଉଦ୍ଭଟ ତତ୍ତ୍ୱ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକର ପର୍ଯ୍ୟାୟଭୁକ୍ତ ହୋଇ ନ ପାରେ । ତଥାପି ଏଗୁଡ଼ିକରେ ଯେ ପ୍ରଥମକରି ଉଦ୍ଭଟ ଶୈଳୀର ସଚେତନ ପ୍ରୟୋଗ ଘଟିଛି, ଏହା ଅସ୍ୱୀକାର କରିହେବ ନାହିଁ । ଓଡ଼ିଆ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନରେ ଏଗୁଡ଼ିକର ଭୂମିକା ଅତ୍ୟନ୍ତ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ । କେବଳ ନାଟକ ନୁହେଁ, ନାଟକର ମୁଖବନ୍ଧଗୁଡ଼ିକ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ନୂତନ ଧାରା ସୃଷ୍ଟି କରିବାରେ ମଧ୍ୟ ସହାୟକ ହୋଇଛି ।

ଦ୍ୱିତୀୟ କଥା, ଗୋଟିଏ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟଧାରା ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ପ୍ରଥମ କରି ଅବିକଳଭାବେ ଗୃହୀତ ହୋଇ ପାରିବ, ଏପରି ଆଶା କରାଯାଇ ନ ପାରେ । ଏହି ନୂତନଧାରା ଓଡ଼ିଶାର ସାମାଜିକ ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀ, ନାଟ୍ୟ ପରିବେଶରେ ଭିନ୍ନ ରଙ୍ଗ ଧାରଣ କରିବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ଅନୁସରଣର ଭିତ୍ତି ଉପରେ ଏହିପରି ଏକ ନୂତନ ରୀତିର ପ୍ରତିଷ୍ଠାକୁ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ମୌଳିକତା ବୋଲି କୁହାଯାଇପାରେ । ତେଣୁ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକର ବିଚାର ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଜଗତର ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକର ମାନଦଣ୍ଡରେ ହେବା ଉଚିତ ନୁହେଁ । ଓଡ଼ିଆ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ସୃଷ୍ଟି ।

ଆଧୁନିକ ଯାତ୍ରା-ନାଟକ-ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ବାସ୍ତବତା ଓ ଉଦ୍ଭଟତା

ଯାତ୍ରାଗୀତ ସହିତ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକର ବ୍ୟାପକ ସଂଯୋଗ ସ୍ଥାପନ ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏକ ଲକ୍ଷଣୀୟ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ । ଆଜିର ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ଏକ ଦୃଢ଼ ପରମ୍ପରାର ଭିତ୍ତି ଉପରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହେବାକୁ ଯାଉଛି । ନାଟ୍ୟମଞ୍ଚ ଗତାନୁଗତିକ ଆଡ଼ମ୍ବର ପରିତ୍ୟାଗ କରି ଯାତ୍ରାମଞ୍ଚକୁ ଅନୁସରଣ କରିବାରେ ଆଗ୍ରହୀ । ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ମଞ୍ଚ ଜଗତରେ ଉଦ୍ଭଟ ଶୈଳୀ ସହିତ ବ୍ରେଶ୍‌ଟୀୟ ଅପେରା ଶୈଳୀର ସମନ୍ୱୟ ଘଟୁଥିବା ବେଳେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟମଞ୍ଚରେ ଉଦ୍ଭଟ ଶୈଳୀ ସହିତ ଉତ୍କଳୀୟ ଯାତ୍ରା ଶୈଳୀର ସମନ୍ୱୟ ଘଟୁଛି । ଏହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏଠାରେ ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ ଯାତ୍ରା ଓ ନାଟକ-ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ବାସ୍ତବତା ଓ ଉଦ୍ଭଟତାର ସମନ୍ୱୟାତ୍ମକ ପ୍ରୟୋଗ ବିଚାରଣୀୟ ।

ପ୍ରତ୍ୟେକ ଦେଶର ସାଂସ୍କୃତିକ ଇତିହାସ ସହିତ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ଇତିହାସ ଜଡ଼ିତ । ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ବିକାଶ ସାଂସ୍କୃତିକ ବିକାଶର ପରିଚାୟକ । ଏହି ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ଇତିହାସରୁ ଓଡ଼ିଶାର ମହାନ ସାଂସ୍କୃତିକ ପରମ୍ପରା ସ୍ପଷ୍ଟ । ଖ୍ରୀଷ୍ଟପୂର୍ବ ପ୍ରଥମ ଶତାବ୍ଦୀରେ ଖାରବେଳଙ୍କ ରାଜତ୍ୱ କାଳରେ ଓଡ଼ିଶାର ହାତୀଗୁମ୍ଫାରେ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହୋଇଥିବାର ପ୍ରମାଣ ମିଳେ । ସାଂପ୍ରତିକ କାଳରେ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚକୁ ଅତୀତର ଏକ ପ୍ରବହମାନ କ୍ରମବିକଶିତ ଧାରା ବୋଲି ସ୍ୱୀକାର କରାଗଲେ ମଧ୍ୟ ଅତୀତ ସହିତ ବର୍ତ୍ତମାନର ଯୋଗସୂତ୍ର ପ୍ରତିଷ୍ଠା କଷ୍ଟକର । ତେବେ ଐତିହ୍ୟର ନିରନ୍ତରତା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଆଧୁନିକ କାଳର ମଞ୍ଚବିଚାରରେ ଅତୀତର ସ୍ୱରୂପ ଲକ୍ଷିତ ହେବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ଏହି ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ସାଂପ୍ରତିକ ଯାତ୍ରା,ନାଟକର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ବିଚାର ଏ ଅଧ୍ୟାୟର ଲକ୍ଷ୍ୟ ।

ଯାତ୍ରା ଓ ନାଟକ ଉଭୟର ପରିବେଷଣ କ୍ଷେତ୍ର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ । କିନ୍ତୁ ଉଭୟ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟ ରହିଛି । ଯାତ୍ରା ଉନ୍ମୁକ୍ତ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ଅଭିନୀତ ହେଲାବେଳେ ନାଟକ ଅଭିନୀତ ହୁଏ ଆବଦ୍ଧ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ । ଗୋଟିଏ ମଞ୍ଚ ସ୍ୱାଭାବିକ ତ ଅନ୍ୟଟି କୃତ୍ରିମ । ଉଭୟର ଶିଳ୍ପ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଭିନ୍ନ । କାରଣ ନାଟକ ଓ ଯାତ୍ରା ଦୁଇଟି ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଶିଳ୍ପସୃଷ୍ଟି । ନାଟକ ଯାତ୍ରାର ବିକଶିତ ରୂପ ନୁହେଁ । ଉଭୟର ନାଟ୍ୟକଳା ଉପସ୍ଥାପନ ଦର୍ଶକଙ୍କୁ ଭିନ୍ନ ରସାନୁଭୂତି ପ୍ରଦାନ କରେ । ଯାତ୍ରା ଦେଖିବାର ରୁଚି ବା ରସବୋଧ ନେଇ ନାଟକ ଦେଖି ହେବ ନାହିଁ, କିମ୍ବା ନାଟକ ଦେଖିବାର ରୁଚି ବା ରସବୋଧ ନେଇ ଯାତ୍ରା ଦେଖି ହେବନାହିଁ । ଯାତ୍ରା ଲୋକ ନାଟ୍ୟ,ନାଟକ ସମ୍ଭ୍ରାନ୍ତ ନାଟ୍ୟ । ଯାତ୍ରା ବିସ୍ତୃତ ପ୍ରାନ୍ତରରେ ମୁକ୍ତ ମଞ୍ଚରେ ଅନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସଂଖ୍ୟକ ସାଧାରଣ ଦର୍ଶକଙ୍କ ମନୋରଞ୍ଜନ ଲାଗି ଅଭିନୀତ ହୁଏ । ଆବଦ୍ଧ ମଞ୍ଚରେ ଅଭିନୀତ ହେଉଥିବାରୁ ନାଟକର ଦର୍ଶକ ସଂଖ୍ୟା ସୀମିତ । ଅଧିକାଂଶ ଦର୍ଶକ ତଥାକଥିତ ବିଦଗ୍ଧ ଶ୍ରେଣୀର । ସୁଦୂର ଅତୀତରୁ ଆଜି ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଯାତ୍ରା

ଓ ନାଟକ ପରମ୍ପରାର ସ୍ଥିତି ବଜାୟ ରଖି ଆସିଛନ୍ତି । ସବୁ ସମୟରେ ଏ ଦୁଇଟିର ସମ୍ପର୍କ ସମନ୍ୱିତ ନ ହୋଇ ସମାନ୍ତର ।

ଯାତ୍ରାର ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଆଙ୍ଗିକ ନାହିଁ । ଏହାର ପରିସର ପ୍ରୟୋଜନବୋଧରେ ବିସ୍ତୃତ ବା ସଙ୍କୁଚିତ । ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ରୁଚି ଓ ସ୍ଥାନୀୟ ପରିବେଶ ଅନୁସାରେ ଯାତ୍ରାର ମୂଳ କଥାବସ୍ତୁ ସହିତ ମଝିରେ ମଝିରେ ପ୍ରହସନ, ନୃତ୍ୟ, ସଙ୍ଗୀତ, ବାଦ୍ୟ ଇତ୍ୟାଦି ଉପାଦାନର ଉପଯୋଗ କରି ଯାଇଥାଏ । ସାଧାରଣ ଲୋକେ ଯାତ୍ରାରୁ ନବରସ ଆସ୍ୱାଦନ କରିବାକୁ ଇଚ୍ଛାକରନ୍ତି । ସେହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏହା ସାଧାରଣ ରୁଚି ଦ୍ୱାରା ନିୟନ୍ତ୍ରିତ । ଲୋକ-ନାଟ୍ୟ ଯଥାର୍ଥରେ ଏକ ଗଣତାନ୍ତ୍ରିକ କଳା । ଏହା ସାଧାରଣଲୋକଙ୍କ ମନୋରଞ୍ଜନ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ସାଧାରଣ ଲୋକଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଅଭିନୀତ । ଏହାର ଲେଖକ, କଳାକାର ଓ ଦର୍ଶକ ସମସ୍ତେ ସାଧାରଣଲୋକ ହୋଇଥିବାରୁ ଲୋକ ଜୀବନ ଉପରେ ଏହାର ପ୍ରଭାବ ଅଖଣ୍ଡ । ଏହା ସମସ୍ତଙ୍କୁ ଆତ୍ମୀୟତାର ନିବିଡ଼ ବନ୍ଧନରେ ବାନ୍ଧି ରଖେ । ଗ୍ରାମ୍ୟ ଜୀବନ ସହିତ ଏହାର ଗଭୀର ସଂପୃକ୍ତି । ଗ୍ରାମର ମୁକ୍ତଆକାଶତଳେ ଉପସ୍ଥାପିତ ହୋଇ ଏହା କେତେବେଳେ ଅଗଣିତ ସାଧାରଣ ଦର୍ଶକଙ୍କୁ ଧର୍ମରସରେ ଉଦ୍‌ବୁଦ୍ଧ କରେ ତ କେତେ-ବେଳେ ଜାତୀୟତାବୋଧକ ବୀରରସରେ ରସାଣିତ କରେ । ଧର୍ମ, ନୀତି ଓ ଆଦର୍ଶ ପ୍ରଖ୍ୟାପନ ଯାତ୍ରାର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । ଚିରଚରିତ ଭାବେ ଏହା ଲୋକଶିକ୍ଷାର ବାହନ । ଧର୍ମୀୟ ପରମ୍ପରା ଓ ଜାତୀୟ ଐତିହ୍ୟକୁ କାଳକାଳ ଧରି ଲୋକ ମନରେ ଉଜ୍ଜୀବିତ କରି ରଖିବା ଲାଗି ଏହା ଏକ ଶ୍ରେଷ୍ଠମାଧ୍ୟମ ।

ସୁଗଠିତ ନାଟକପରି ଯାତ୍ରା ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଶିଳ୍ପାଦର୍ଶର ଅଧୀନ ନୁହେଁ । ତେଣୁ ଆବଦ୍ଧ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ଗାମ୍ଭୀର୍ଯ୍ୟପୂର୍ଣ୍ଣ ଦୃଶ୍ୟ ସଜ୍ଜା, ପାରମ୍ପର୍ଯ୍ୟ ରକ୍ଷାପ୍ରୟାସ ଯାତ୍ରା ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ଲକ୍ଷିତ ହୁଏ ନାହିଁ । ଯାତ୍ରା ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ସମତଳ ଭୂମି, ଉଚ୍ଚଭୂମି, ମଣ୍ଡପ ବା ପଟା ଖଟ ଉପରେ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରାଯାଇପାରେ । ଅଭିନୟ ସ୍ଥଳର ଚତୁର୍ଦ୍ଦିଗରେ ଭୂମି ଉପରେ ଦର୍ଶକ-ମାନଙ୍କର ବସିବା ବ୍ୟବସ୍ଥା ରହିଥାଏ । ତେଣୁ ଶିଳ୍ପୀମାନଙ୍କୁ ମଞ୍ଚର ଚତୁର୍ଦ୍ଦିଗରେ ଘୂରି ଘୂରି ସମ୍ମୁଖଭାଗ ପରିବର୍ତ୍ତନ କରି ଅଭିନୟ କରିବାକୁ ହୁଏ । ଏଥିପାଇଁ ଉଚ୍ଚ କଣ୍ଠରେ ସଂଳାପ ଉଚ୍ଚାରଣ କରିବାକୁ ପଡ଼େ । ନାଟ୍ୟ ସମାଜର ସବାଶେଷରେ ବସିଥିବା ଦର୍ଶକ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସଂଳାପ ଯେପରି ସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇପାରିବ, ସେଥିପ୍ରତି ଲକ୍ଷ୍ୟ ରଖାଯାଏ । ତେଣୁ ଏ ସଂଳାପ ଅଧିକାଂଶ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଦୀର୍ଘ ଓ ଆବୃତ୍ତିଧର୍ମୀ । ଗଦ୍ୟ ବଚନିକା ଅପେକ୍ଷା ପଦ୍ୟ ବା ପଦ୍ୟାତ୍ମକ ବଚନିକାର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଅଧିକ । ସଙ୍ଗୀତର ବହୁଳପ୍ରୟୋଗ ଏକ ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ ଆବଶ୍ୟକତା । ଭାବର ସୂକ୍ଷ୍ମ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ଏଠାରେ ଅଚଳ । ଅଭିନୟ, ପଦବିକ୍ଷେପ ଓ ସଂଳାପ ଉଚ୍ଚାରଣ ସବୁଥିରେ ଏକ ଉଦ୍ଦାମ ଭଙ୍ଗୀ ଲକ୍ଷଣୀୟ । ଆଙ୍ଗିକ ଓ ବାଚିକ ଅଭିନୟ ଉପରେ ଯାତ୍ରାଭିନୟ ବିଶେଷ ନିର୍ଭରଶୀଳ । ଯାତ୍ରା ଅଧିକାଂଶ ସ୍ଥଳରେ ଗୀତିନାଟ୍ୟ ହୋଇଥିବାରୁ ନାଟ୍ୟକାରର ଉଭୟ ଗଦ୍ୟ ଓ ପଦ୍ୟ ସଂଳାପ ରଚନାରେ ଦକ୍ଷତା ଆବଶ୍ୟକ । ଗଦ୍ୟସଂଳାପରେ ବିଭିନ୍ନ ଭାବପ୍ରକାଶ ମାଧ୍ୟମରେ ଯେପରି କଣ୍ଠବେଗ

ସଙ୍କଳିତ ହୁଏ, ପଦ୍ୟସଳାପ ମଧ୍ୟ ଅନୁରୂପ ଭାବରେ ପରିବେଶ ବିଶେଷରେ ଭିନ୍ନ ଭାବାଶ୍ରୟୀ । ସଙ୍ଗୀତର ବିଭିନ୍ନ ରସାନୁମୋଦିତ ଛନ୍ଦ ଓ ସ୍ୱରଯୋଜନା ମଧ୍ୟ ଏହି କାରଣରୁ ଆବଶ୍ୟକ ହୋଇପଡ଼େ ।

ଯାତ୍ରା ଏକ ସ୍ୱତଃସ୍ଫୂର୍ତ୍ତ ମହାକାବ୍ୟପରି ପ୍ରବହମାନ । ଏହାର ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଆରମ୍ଭ, ବିକାଶ ଓ ପରିଣତି ନାହିଁ । ତେଣୁ ଏହାର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ସ୍ୱାଭାବିକ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟର ଅଧିକାରୀ । ଏଥିରେ କୌଣସି ଦୃଶ୍ୟପଟ ବା ବିଭ୍ରମ ସୃଷ୍ଟିକାରୀ ଉପାଦାନର ଆବଶ୍ୟକତା ନାହିଁ । ସ୍ୱାଭାବିକ ମଞ୍ଚଶିଳ୍ପୀର ଅଭିନୟ କୌଶଳ ଦ୍ୱାରା ବିଭିନ୍ନ ପରିବେଶର ଅନୁଭବ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥାଏ । ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ ଆଲୋକ ସମ୍ପାତର କୌଣସି ବ୍ୟବସ୍ଥା ନ ଥାଇ ମଧ୍ୟ ଶିଳ୍ପୀର ଅଭିନୟରୁ ଦିନ ବା ରାତ୍ରିର ବିଭ୍ରମ ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ । ଗୋଟିଏ ଚୌକି ବା କାଠ ବାକ୍ସ ଦୃଶ୍ୟ ଓ ପରିବେଶ ଅନୁସାରେ ସିଂହାସନ, ପଲଙ୍କ, ରଥ, ପାହାଡ଼, ଗଛ ଆଦି ଭାବରେ ବ୍ୟବହୃତ ହୋଇପାରେ । ଦର୍ଶକ ନାଟ୍ୟାଭିନୟକାଳରେ ଏହାକୁ ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ ବସ୍ତୁଛଡ଼ା ଅନ୍ୟକିଛି ଭାବିପାରେ ନାହିଁ । କାରଣ ସେସମୟରେ ସେ ନାଟ୍ୟମୋହଗ୍ରସ୍ତ । ଶିକ୍ଷିତ ଅଶିକ୍ଷିତ ନିର୍ବିଶେଷରେ ସାଧାରଣ ଦର୍ଶକମାନେ ଅଭିନୟ ଉପଭୋଗ ମାଧ୍ୟମରେ ଆତ୍ମବିସ୍ମୃତ ହୋଇ ନାଟ୍ୟବସ୍ତୁ ସହିତ ଗଭୀରଭାବେ ସମନ୍ୱିତ ହୋଇପଡ଼ନ୍ତି । ଏଠାରେ ଦର୍ଶକ ଓ ନାଟକ ଏକ ଓ ଅଭିନ୍ନ । ମଞ୍ଚରେ ଅବତୀର୍ଣ୍ଣ ପାତ୍ର ପାତ୍ରୀଙ୍କଠାରୁ ଦର୍ଶକ ନିଜକୁ ଭିନ୍ନ କରିପାରେ ନାହିଁ । ଏହି ଏମ୍ପ୍ୟାଥି ବା ନାଟ୍ୟମୋହ ନାଟ୍ୟ ଉପଭୋଗ ଲାଗି ବିଶେଷ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ । ନାଟକ ଦେଖିଲାବେଳେ ସ୍ୱତଃ ଦର୍ଶକ ମନରେ ସୁପ୍ତ କଳ୍ପନାଶକ୍ତି ଜାଗ୍ରତ ହୋଇଉଠେ । କୃତ୍ରିମ ଅଭିନୟ ତାର କଳ୍ପନା ରାଜ୍ୟରେ ସତ୍ୟ ପରି ପ୍ରତିପନ୍ନ ହୁଏ । ଇଲ୍ୟୁଜନ୍ ମଧ୍ୟ ଦେଇ ରିଅଲିଟିର ଯଥାର୍ଥ ଅନୁଭବ ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଲକ୍ଷଣୀୟ । ଏଠାରେ ସ୍ୱତଃ ପ୍ରମାଣିତ ହୋଇଯାଏ ଯେ ମଞ୍ଚସ୍ଥାପତ୍ୟ ଓ ଆହାର୍ଯ୍ୟ ଅଭିନୟ ନାଟ୍ୟକଳା କ୍ଷେତ୍ରରେ ଗୌଣ । ମଞ୍ଚକଳାର ପ୍ରଭାବ କ୍ଷଣସ୍ଥାୟୀ, କିନ୍ତୁ ଅଭିନୟ ମାଧ୍ୟମରେ ନାଟ୍ୟ-ମୋହ-ସୃଷ୍ଟି କଳା ଚିରସ୍ଥାୟୀ ।

କେତେକ ସ୍ଥଳରେ ଲୋକନୃତ୍ୟ ଓ ଲୋକସଙ୍ଗୀତକୁ ଲୋକନାଟ୍ୟ ଭାବରେ ଆଖ୍ୟାୟିତ କରାଯାଇଛି । ଏହା କିନ୍ତୁ ବିଭ୍ରାନ୍ତିକର । ପାଲା, ଦାସକାଠିଆ ଆଦିରେ ଅଭିନୟର ଉପଯୋଗ ଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଏକ ଦୀର୍ଘ ଅବିଚ୍ଛିନ୍ନ କାହାଣୀ ପାତ୍ରପାତ୍ରୀଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଅଭିନୀତ ହୁଏ ନାହିଁ । ଲୋକନାଟକରେ ମୁଖ୍ୟଘଟଣାର ଅଗ୍ରଗତିରେ ବହୁ ପ୍ରତିବନ୍ଧକ ଥିବା ସତ୍ତ୍ୱେ ଏହାର ନାଟକୀୟ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ, ଉତ୍କଣ୍ଠା କ୍ଷୁଣ୍ଣ ହୁଏ ନାହିଁ । ଅବଶ୍ୟ ଯାତ୍ରା ନାଟକର ଉତ୍କଣ୍ଠା ସୃଷ୍ଟି ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର । ସମସ୍ତ ଉପଘଟଣା, ହାସ୍ୟରସ, ସଙ୍ଗୀତ ପରିବେଷଣ ଭିତରେ ମଧ୍ୟ ଦର୍ଶକ ମୁଖ୍ୟଘଟଣାଟିକୁ ବିସ୍ମୃତ ହୋଇପଡ଼େ ନାହିଁ । ବରଂ କଥାବସ୍ତୁର ଏହି ବାଧାପ୍ରାପ୍ତ ପରିବେଷଣ ଅଧିକ ଉତ୍କଣ୍ଠା ଜାଗ୍ରତ କରେ । ଦର୍ଶକ ଯଥାର୍ଥ ନାଟ୍ୟ ରସାନୁଭୂତିରୁ ବଞ୍ଚିତ ହୁଏନାହିଁ । ଏହା ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ଲୋକନୃତ୍ୟ ବା ସଙ୍ଗୀତରେ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ ନାହିଁ ।

ଜାତୀୟ ସଂସ୍କୃତିର ଅବକ୍ଷୟ ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଆଜି ଲୋକନୃତ୍ୟ, ଲୋକସଙ୍ଗୀତ ସର୍ବୋପରି ଲୋକନାଟ୍ୟ କ୍ରମବିଲୟ ପଥରେ । ଲୋକନାଟ୍ୟ ନିଜର ସ୍ୱାଭାବିକତା ହରାଇ ଥିବାରୁ ସାଧାରଣ ଗ୍ରାମ୍ୟ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ରୁଚି ମଧ୍ୟ ପରିବର୍ତ୍ତିତ ହୋଇଯାଉଛି । ଲୋକନାଟ୍ୟ ସ୍ଥାନରେ ଆଧୁନିକ ଥିଏଟର ଅନୁସୃତ ଯାତ୍ରା ଓ ଗଣନାଟ୍ୟ ମୁଣ୍ଡ ଟେକି ଉଠୁଛି । ପୂର୍ବରୁ ଯାତ୍ରାରେ କେବଳ ପୌରାଣିକ, ଐତିହାସିକ ଓ ଇତିହାସର ଭ୍ରାନ୍ତି ସୃଷ୍ଟି କରୁଥିବା ରୋମାଣ୍ଟିକ ନାଟକମାନ ଅଭିନୀତ ହେଉଥିଲା । ଆଜି କିନ୍ତୁ ବହୁ ଯାତ୍ରାରେ ପୌରାଣିକ, ଐତିହାସିକ ନାଟକ ଅପେକ୍ଷା ବେଶୀଭାବରେ ସାମାଜିକ ଓ ସମସ୍ୟାମୂଳକ ନାଟକ ଅଭିନୀତ ହେଉଛି । ଯାତ୍ରା କ୍ରମେ ଗ୍ରାମାଞ୍ଚଳରୁ ଆସି ସହରରେ ତାର ପ୍ରତିପତ୍ତି ବିସ୍ତାର କରିବାକୁ ଲାଗିଛି । ସାମାଜିକ ବାସ୍ତବବାଦୀ ସମସ୍ୟା ଉପସ୍ଥାପନ କରି ଯାତ୍ରାନାଟକ ଯେତେବେଳେ ଗଣଚେତନାର ଉଦ୍ରେକ କରେ, ସେତେବେଳେ ତାହା ଗଣନାଟ୍ୟ । ଲୋକନାଟ୍ୟ ଆଜି ଏହିପରି ଗଣନାଟ୍ୟ ଭାବରେ ରୂପାନ୍ତର ଲାଭକରିବାର ପ୍ରୟାସୀ । ବର୍ତ୍ତମାନ ଓଡ଼ିଶାର ଯାତ୍ରା ଦଳଗୁଡ଼ିକ ଦ୍ୱାରା 'ଏଇ ମାଟି କାହାର' 'ଅଚଳ ପଇସା' 'ମା–ମାଟି–ମଣିଷ' ପରି ଗଣନାଟ୍ୟଗୁଡ଼ିକ ଅଭିନୀତ । ଆଜି ଶ୍ରେଣୀସଂଗ୍ରାମ ଯାତ୍ରାନାଟକର ଉପଜୀବ୍ୟ ଭାବରେ ବହୁସ୍ଥଳରେ ଗୃହୀତ ହେଉଛି । ପୁରାଣ, ଇତିହାସରୁ ଗୃହୀତ କଥାବସ୍ତୁ ମାଧ୍ୟମରେ ଭକ୍ତିରସ ପରିବେଷଣ, ସାମାଜିକ ନୀତି-ଆଦର୍ଶ ପ୍ରଖ୍ୟାପନ, ବୀରତ୍ୱବ୍ୟଞ୍ଜକ ଉଦ୍ଦୀପନା ଓ ଜାତୀୟତାବୋଧ ପ୍ରେରଣା ସୃଷ୍ଟିର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ପ୍ରାୟ ଅବଲୁପ୍ତ । ଫଳରେ ସାଧାରଣ ଜନତା ଆଜି ଯାତ୍ରାର ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ରସାନୁଭୂତିରୁ ବଞ୍ଚିତ ।

ଯାତ୍ରା ପ୍ରଥମତଃ ରାଜା, ଜମିଦାର, ଧନିକ ଓ ଅଭିଜାତ ଗୋଷ୍ଠୀର ପୃଷ୍ଠ-ପୋଷକତାରେ ଗଢ଼ିଉଠିଥିଲା । ସେମାନଙ୍କର ଅର୍ଥାନୁକୂଲ୍ୟରେ ଗ୍ରାମାଞ୍ଚଳର ଲୋକମାନେ ବହୁଯାତ୍ରା ଦର୍ଶନର ସୁଯୋଗ ଲାଭ କରୁଥିଲେ । ପରେ ବିଭିନ୍ନ ଉତ୍ସବ ଉପଲକ୍ଷେ ସାଧାରଣଙ୍କର ଚାନ୍ଦାରେ ଯାତ୍ରାନୁଷ୍ଠାନ କରାଯାଉଥିଲା । ଏ ରୀତି ଏବେ ମଧ୍ୟ ପ୍ରଚଳିତ । ଯାନ୍ତ୍ରିକ ସଭ୍ୟତାର ଦ୍ରୁତ ପ୍ରସାର ଫଳରେ ଗ୍ରାମର ଯାତ୍ରାଦଳ ଆଜି ସହରାଭିମୁଖୀ ହୋଇଛନ୍ତି । ଅଧିକ ଅର୍ଥଲାଭର ମୋହ ନିକଟରେ ଗ୍ରାମର ଅକୃତ୍ରିମ ସ୍ନେହ, ମମତା ଓ ପରମ୍ପରାର ବନ୍ଧନ ଶିଥିଳ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ଚିରନ୍ତନ ଐତିହ୍ୟ ଓ ସଂସ୍କୃତିର ଧାରାରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ହୋଇ ଯାତ୍ରା ଆଜି ତାର ଆତ୍ମମର୍ଯ୍ୟାଦା ହରାଇଛି । ସିନେମା ଓ ଆଧୁନିକ ଥିଏଟର ସହିତ ପ୍ରତିଯୋଗିତା କରିବାକୁ ଯାଇ ସଂକ୍ଷିପ୍ତତା ଓ ଦ୍ରୁତତାକୁ ଆଶ୍ରୟ କରିଛି । ସିନେମାର ଅନୁସରଣରେ ଯାତ୍ରା କେତେକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଦୃଶ୍ୟ ଯୋଜନା ଲାଗି ବିଭିନ୍ନ କୃତ୍ରିମ ଟେକ୍‌ନିକ୍ ବ୍ୟବହାର କରୁଛି । ଆଜି ପ୍ରତ୍ୟେକ ପେଶାଦାର ଯାତ୍ରାଦଳ ଦୁଇଟି ମଞ୍ଚ(ଡବଲ ପେଣ୍ଡାଲ) କରି ସିନେମାସ୍କୋପ ପରି ବ୍ୟବହାର କରୁଛନ୍ତି । ଗୋଟିଏ ମଞ୍ଚରେ ଆଙ୍ଗିକ ଓ ବାଚିକ ଅଭିନୟ ହେଉଛି, ଅନ୍ୟ ଗୋଟିଏ ମଞ୍ଚରେ ଆଲୋକ ସାହାଯ୍ୟରେ ବିଭିନ୍ନ ଦୃଶ୍ୟ ଉପ-ସ୍ଥାପନା ଓ ମୂଳଅଭିନୟ ପ୍ରଦର୍ଶିତ ହେଉଛି । ଏହାଫଳରେ ଅଭିନୟର ଧାରାବାହିକତା ବାଧାପ୍ରାପ୍ତ ହେଉଛି । ଦର୍ଶକର ନାଟ୍ୟମୋହ ଓ ଇଲ୍ୟୁଜନକୁ ଜାଣିଶୁଣି ହତ୍ୟା କରାଯାଉଛି । ଥିଏଟର ପରି ମାଇକ, ଲାଇଟ୍‌ର ବ୍ୟବହାର ଯାତ୍ରାରେ ଅତ୍ୟାବଶ୍ୟକ

ହୋଇ ଉଠିଲାଣି । ଯାତ୍ରାମଞ୍ଚରେ ମାଇକ୍ ସାହାଯ୍ୟରେ ଥିଏଟର ପରି ସ୍ୱାଭାବିକ କଣ୍ଠସ୍ୱର ଓ ସୂକ୍ଷ୍ମ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିକୁ ପଛରେ ବସିଥିବା ଦର୍ଶକ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ପହଞ୍ଚାଇ ଦିଆଯାଇ ପାରୁଛି । ଉଚ୍ଚକଣ୍ଠ ସ୍ୱରର ପ୍ରୟୋଜନ ପଡୁନାହିଁ । ଫଳରେ ବର୍ତ୍ତମାନ ଯାତ୍ରାରେ ନାରୀଭୂମିକାରେ ନାରୀମାନେ ହିଁ ଅଭିନୟ କରିବାକୁ ସମର୍ଥ ହେଉଛନ୍ତି । ପେଟ୍ରୋମାକ୍ସ, ଡେ ଲାଇଟ୍‌ର ବ୍ୟବହାର ଆଉ ନାହିଁ । ଆଲୋକ ସମ୍ପାତ ଦ୍ୱାରା ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି ଓ ଆଙ୍ଗିକ ଅଭିନୟକୁ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ କରିବାର ଚେଷ୍ଟା କରାଯାଉଛି । ଏହାଦ୍ୱାରା କେନ୍ଦ୍ରୁ ବାଚ୍ୟକ ଓ ଆଙ୍ଗିକ ଅଭିନୟ କ୍ଷମତା ହ୍ରାସପ୍ରାପ୍ତ ହେଉଛି । ପୂର୍ବରୁ ଯାତ୍ରାରେ ବାଦ୍ୟ ଯନ୍ତ୍ରର ଏକ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଭୂମିକା ଥିଲା । କଣ୍ଠସଙ୍ଗୀତକୁ ଯନ୍ତ୍ରସଙ୍ଗୀତ ସାହାଯ୍ୟରେ ପୁନରାବୃତ୍ତି କରି ଦର୍ଶକ ମନରେ ଉପଯୁକ୍ତ ଭାବକୁ ଅନୁରଣିତ କରାଯାଉଥିଲା । ତାହା ଆଜି ଆଉ ନାହିଁ । ବାଦ୍ୟଯନ୍ତ୍ର ଆଜି ଥିଏଟରର ପଶ୍ଚାଦ୍‌ପଟ ସଙ୍ଗୀତ ସୃଷ୍ଟିର ମାଧ୍ୟମ ପରି ଏକ ଗୌଣଭୂମିକାକୁ ଆଶ୍ରୟ କରିନେଇଛି । ସିନେମା ଓ ଥିଏଟରର ଶିଳ୍ପରୀତି ଗ୍ରହଣ କରି ଆଜି ଯାତ୍ରା ନିଜସ୍ୱ ଶିଳ୍ପରୀତି ବର୍ଜନ କରିବାରେ ଲାଗିଛି । ଫଳରେ ସାଧାରଣଲୋକଙ୍କ ସହଯୋଗଠାରୁ ଏହା ଦୂରେଇ ଯାଇଛି ।

ଆଜିର ଯାତ୍ରାମଞ୍ଚ ଥିଏଟର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ସହିତ ବହୁସ୍ଥଳରେ ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ରକ୍ଷା କରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିବା ଫଳରେ ଅଭିନେତା, ଅଭିନେତ୍ରୀ ଓ ପ୍ରଯୋଜକମାନଙ୍କର ଏକପ୍ରକାର କୃତ୍ରିମ ନାଟ୍ୟ ସଚେତନତା ସୃଷ୍ଟି ହେଉଛି । ଯାତ୍ରା ନିଜସ୍ୱ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ଓ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ରସାସ୍ୱାଦନ ଯୋଗୁଁ ପ୍ରାଚୀନ କାଳରୁ ନାଟକଠାରୁ ଭିନ୍ନହୋଇ ତିଷ୍ଠି ରହିଆସିଛି । ଆଜି ଯଦି ଥିଏଟରର ଆଶ୍ରୟ ଓ ଅନୁସରଣରେ ତାକୁ ବଞ୍ଚିରହିବାକୁ ପଡ଼େ, ତେବେ ସେ ବଞ୍ଚି ରହିବାରେ କୌଣସି ସାର୍ଥକତା ନାହିଁ । ଯାତ୍ରା, ଯାତ୍ରାହୋଇ ବଞ୍ଚି ରହୁ, ଥିଏଟର ହୋଇ ନୁହେଁ । ଏ ଆତ୍ମଘାତୀ, ଆତ୍ମବିଲୁପ୍ତି ପଥରୁ ଫେରିଆସି ଯାତ୍ରା ନିଜସ୍ୱ ସ୍ୱାଭାବିକ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟକୁ ପୁନଃପ୍ରତିଷ୍ଠା କରିବା ଉଚିତ । ଯୁଗରୁଚି ଅନୁସାରେ ଆଙ୍ଗିକର ସାମାନ୍ୟ ପରିବର୍ତ୍ତନ କରାଯାଇପାରେ ।

ନାଟକର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ କୃତ୍ରିମ ଦୃଶ୍ୟପଟ ଓ ଦୃଶ୍ୟସଜ୍ଜା ଉପରେ ନିର୍ଭରଶୀଳ । ବିଭିନ୍ନ ରୀତିର ଆଲୋକସମ୍ପାତ, ଶବ୍ଦ ପ୍ରକ୍ଷେପଣ ଓ ଧ୍ୱନି ସମ୍ପ୍ରସାରଣ ଆଧୁନିକ ମଞ୍ଚରେ ଏକ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଅଂଶ ଗ୍ରହଣ କରିଛି । ଆଧୁନିକ ଲୋକରୁଚିକୁ ଚାହିଁ ସୁଗଠିତ ବା ଗତାନୁଗତିକ ନାଟ୍ୟମଞ୍ଚ କେତେକ ପରିମାଣରେ ପ୍ରତୀକଧର୍ମୀ ହେବାକୁ ବସିଲାଣି । ନାଟକର ସଂକ୍ଷିପ୍ତତା ଓ ସମୟ ସଙ୍କୋଚନ ପ୍ରତି ଆଜି ବିଶେଷ ଦୃଷ୍ଟି ଦିଆଯାଉଛି । ଦୀର୍ଘ କଳେବର ବିଶିଷ୍ଟ ନାଟକକୁ ଅଭିନୟ କରିବାର ଧୈର୍ଯ୍ୟ ଆଉ ନାହିଁ । ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାରଙ୍କ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଓଡ଼ିଆରେ ପାଞ୍ଚଅଙ୍କବିଶିଷ୍ଟ ନାଟକମାନ ଚାଲି ଆସିଛି । କ୍ରମେ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ସମୟ ସଚେତନ ହୋଇ ପାଞ୍ଚଅଙ୍କକୁ ଭାଙ୍ଗି ତିନି ଅଙ୍କ ଓ ଗୋଟିଏ ଅଙ୍କରେ ପରିଣତ କରିଛନ୍ତି । ଗତାନୁଗତିକ ନାଟକର ଅଙ୍କଗୁଡ଼ିକ ସାଧାରଣତଃ ବହୁଦୃଶ୍ୟ ସମ୍ବଳିତ ଥିଲା । ବର୍ତ୍ତମାନ ଗୋଟିଏ ଅଙ୍କରେ ଯଥାସମ୍ଭବ କମ୍ ଦୃଶ୍ୟ ରହୁଛି । କେତେବର୍ଷ ତଳେ ନାଟ୍ୟାଭିନୟର ସମୟ

ସଙ୍କୋଚନ ପାଇଁ ଘୂର୍ଣ୍ଣାୟମାନ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ପରିକଳ୍ପନା କରାଯାଇଥିଲା । ଅବଶ୍ୟ ବହୁ-ଦୃଶ୍ୟ ସମ୍ବଳିତ ନାଟକର ଅଭିନୟ ଲାଗି ଏହା ଅତ୍ୟାବଶ୍ୟକ ଥିଲା । ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ-କ୍ଷେତ୍ରରେ କାଳୀଚରଣଙ୍କ ଆବିର୍ଭାବ ପରେ ପୌରାଣିକ ଓ ଐତିହାସିକ ନାଟକର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଲୋପ ପାଇ ସାମାଜିକ ନାଟକର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହେଲା । ଏତେବେଳକୁ କ୍ଲାସିକ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ବଳୟ ଘଟି ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ମଞ୍ଚ ଗୃହୀତ ହୋଇ ସାରିଥିଲା । କାଳୀଚରଣ ସାମାଜିକ, ପାରିବାରିକ ନାଟକ ଲେଖିବା ଭିତରେ ଦୁଇଟି ସମସ୍ୟାମୂଳକ ନାଟକ 'ଘର' ଓ 'ରକ୍ତମାଟି' ଲେଖିଲେ । ଏ ଦୁଇଟି ଓଡ଼ିଶା ଥିଏଟର୍ସ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ଯଥାକ୍ରମେ ୧୯୪୪ ଓ ୧୯୪୭ରେ ଅଭିନୀତ ହେବା ପରେ ନାଟ୍ୟମଞ୍ଚ ପ୍ରତି ସାଧାରଣ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ କିଛି ପରିମାଣରେ ପରିବର୍ତ୍ତିତ ହୋଇଥିଲା । କିନ୍ତୁ ଏ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଯଥାର୍ଥ ସମସ୍ୟାମୂଳକ ନାଟକର ସୃଷ୍ଟି ସମ୍ଭବ ହୋଇପାରି ନ ଥିଲା । ଫଳରେ ନାଟ୍ୟାଭିନୟ ଚମକପ୍ରଦ ମଞ୍ଚ-କୌଶଳ ଉପରେ ନିର୍ଭରଶୀଳ ନ ହୋଇ ଅଭିନୟ କଳାକୃତୀ ଉପରେ ବିଶେଷ ଗୁରୁତ୍ୱପ୍ରଦାନ କରୁଥିଲା । ବୈଜ୍ଞାନିକ କ୍ରିୟାକୌଶଳ ପ୍ରତି ସଚେତନତା ସୃଷ୍ଟି ହୋଇ ନ ଥିଲା ।

ଇବ୍‌ସେନୀୟ ବାସ୍ତବବାଦୀ ନାଟ୍ୟରୀତି ଅନୁସରଣରେ ଲିଖିତ ମନୋରଞ୍ଜନଙ୍କ 'ଆଗାମୀ' (୧୯୬୧) ଅଭିନୟ କାଳରେ ଗତାନୁଗତିକ ମଞ୍ଚ ପରମ୍ପରାର ଅବସାନ ଘଟିଲା । ନାଟକର ପରିସର ତିନିଅଙ୍କକୁ ଖସି ଆସିଲା । 'ଆଗାମୀ' ଏକ ତିନିଅଙ୍କ ବିଶିଷ୍ଟ ନାଟକ । ଏ ନାଟକର ପ୍ରତ୍ୟେକଟି ଅଙ୍କ ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ଦୃଶ୍ୟ । ତେଣୁ ଏହାମାତ୍ର ତିନୋଟି ଦୃଶ୍ୟରେ ଅଭିନେୟ । ଏହାପରେ 'ଅର୍ଦ୍ଧାଙ୍ଗିନୀ', 'ବେଟମ୍‌କୋଠି' 'ଏକ ଦୁଇ ତିନି', 'ସମ୍ମତି' ପରି କେତେକ ପ୍ରୟୋଗବାଦୀ ଏକ ସେଟ୍ ବିଶିଷ୍ଟ ନାଟକ ବିଭିନ୍ନ ସୌଖୀନ ମଞ୍ଚରେ ଅଭିନୀତ ହୋଇଥିଲା । ପେଶାଦାର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚଗୁଡ଼ିକ ଆଧୁନିକ ନାଟକର ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷା ଲାଗି ପ୍ରସ୍ତୁତ ନ ଥିଲେ । ସେମାନେ ଆଲୋକ, ଶବ୍ଦ ଓ ପ୍ରୟୋଗ ଶିଳ୍ପରେ କେବଳ କେତେକ ଦର୍ଶନୀୟ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଆଣିଥିଲେ । କିନ୍ତୁ ନାଟକ ନିର୍ବାଚନ ଓ ନାଟ୍ୟ ପରିବେଷଣରେ କୌଣସି ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ଆଣିପାରିଲେ ନାହିଁ ।

ଆଜି ଓଡ଼ିଶାର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ଦୁଇଟି ଶୈଳୀ ପରିଲକ୍ଷିତ । ଗୋଟିଏ ଗତାନୁ-ଗତିକ ଶୈଳୀ, ଅନ୍ୟଟି ବିମୂର୍ତ୍ତ ଶୈଳୀ । ଗତାନୁଗତିକ ଶୈଳୀର ପ୍ରୟୋଗ ବହୁ ପେଶାଦାର ଓ ସୌଖୀନ୍ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ପରିଲକ୍ଷିତ । ଗତାନୁଗତିକ ମଞ୍ଚଗୁଡ଼ିକ ବେଶୀ ବେଶୀ ବାସ୍ତବବାଦୀ ହେବାକୁ ଯାଇ ପ୍ରଯୁକ୍ତି ବିଦ୍ୟାର ଅଧିକ ସାହାଯ୍ୟ ଗ୍ରହଣ କରୁଛନ୍ତି । ସିନେମା ସହିତ ପ୍ରତିଯୋଗିତା କରିବାକୁ ଯାଇ ମଞ୍ଚସଜ୍ଜାକୁ ଯଥାସମ୍ଭବ ବାସ୍ତବ କରିବାର ଚେଷ୍ଟା କରୁଛନ୍ତି । ଅନ୍ନପୂର୍ଣ୍ଣା 'ଏ' ଗ୍ରୁପ୍, 'ବି' ଗ୍ରୁପ୍, ଜନତା ଆଦି ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ପୂର୍ଣ୍ଣିମା ରାତି, ରେଲଗାଡ଼ି, ବନ୍ୟା, ଅଗ୍ନି ଆଦିରୁ ଦୃଶ୍ୟ ପ୍ରଦର୍ଶିତ ହୋଇଥିଲା । ଏବେ ଏଗୁଡ଼ିକ ଅନ୍ନପୂର୍ଣ୍ଣା 'ଏ' ଗ୍ରୁପ୍‌ରେ ମଧ୍ୟ ପ୍ରଦର୍ଶିତ ହେଉଛି । କିନ୍ତୁ ଏ କୃତ୍ରିମ ମଞ୍ଚସଜ୍ଜା ଯେତେ ସଫଳ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ସିନେମାର ଦୃଶ୍ୟ ସହିତ ସମକକ୍ଷ ହୋଇପାରିବ ନାହିଁ ।

ତେଣୁ ଅଯଥା ଦର୍ଶକର କଳ୍ପନାଶକ୍ତି (illusion)କୁ ହତ୍ୟା କରିବା ମୂଳରେ କୌଣସି ମୁକ୍ତି ନାହିଁ । ଅଭିନୟକଳା ନାଟକରେ ମଞ୍ଚକଳାର ସ୍ଥାନ ଅତ୍ୟନ୍ତ ଗୌଣ । କେବଳ ଅଭିନୟ କଳା ହିଁ ପୂର୍ଣ୍ଣନାଟ୍ୟ ରସାସ୍ୱାଦନ ଦେଇପାରିବ ।

ବାସ୍ତବବାଦୀ ମଞ୍ଚଶୈଳୀ ବିରୁଦ୍ଧରେ ଆଜି ମୁଣ୍ଡଟେକିଛି ପ୍ରୟୋଗବାଦୀ ବିମୂର୍ତ୍ତି ନାଟ୍ୟଶୈଳୀ । ଉଦ୍ଭଟ ନାଟ୍ୟଶୈଳୀ, ବ୍ରେଶ୍‌ଟୀୟ ଏପିକ୍ ନାଟ୍ୟଶୈଳୀ ଓ ସ୍ଥିତିବାଦୀ ନାଟ୍ୟଶୈଳୀ ବିମୂର୍ତ୍ତି ଶୈଳୀର ଅନ୍ତର୍ଗତ । ଏ ସମସ୍ତ ଶୈଳୀ ସହିତ ପରିଚିତ ହୋଇ-ସିବା ପରେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ରୁଚି ବହୁ ପରିମାଣରେ ପରିବର୍ତ୍ତିତ ହୋଇଯାଇଛି । ବାସ୍ତବବାଦୀ ନାଟ୍ୟମଞ୍ଚର ମଞ୍ଚମାୟା ପ୍ରତି ସେମାନଙ୍କର ଆସ୍ଥାଶୂନ୍ୟତା ପ୍ରକାଶ ପାଇଛି । ୧୯୬୪ ମସିହାରେ 'ସୃଜନୀ' ନାଟ୍ୟ ସଂସ୍ଥା ମାଧ୍ୟମରେ ମନୋରଞ୍ଜନ ଦାସଙ୍କ ନେତୃତ୍ୱରେ ନବନାଟ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନ ଆରମ୍ଭ ହେବା ଫଳରେ ବହୁ ନାଟ୍ୟକାର, ଅଭିନେତା ଏବଂ ଦର୍ଶକଙ୍କର ଗତାନୁଗତିକ ମଞ୍ଚ ପ୍ରତି ମୋହ ଭାଙ୍ଗିଯାଇଛି ।

ସ୍ଥିତିବାଦୀ ନାଟକର ଅଭିନୟ ଲାଗି ପ୍ରୟୋଗବାଦୀ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଅନୁକୂଳ । ଅବଶ୍ୟ ଏହି ନାଟକ ପାରମ୍ପରିକତା ବା ଗତାନୁଗତିକତାଠାରୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ହୋଇ ନ ଥିବାରୁ ଏକସ୍ତର, ଦ୍ୱିସ୍ତର ବା ତ୍ରିସ୍ତର ମଞ୍ଚରେ ମଧ୍ୟ ଅଭିନୀତ ହୋଇପାରେ । ଏଥିରେ ମଞ୍ଚସଜ୍ଜା ଓ ଆଲୋକ ସମ୍ପାତ ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଇ ପାରେ କିମ୍ବା ନ ଦିଆଯାଇପାରେ । ମନୋରଞ୍ଜନ ଦାସଙ୍କ 'ଅମୃତସ୍ୟ ପୁତ୍ରଃ' ଓ ବିଜୟ ମିଶ୍ରଙ୍କ 'ତଟ ନିରଞ୍ଜନା' ଆଦି ସ୍ଥିତି-ବାଦୀ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ପ୍ରଚଳିତ ମଞ୍ଚସଜ୍ଜା ଓ ଆଲୋକ ସଂପାତ ଉପରେ ବିଶେଷ ନିର୍ଭରଶୀଳ । ଏ ଶ୍ରେଣୀର ନାଟକରେ ନାଟ୍ୟମୋହ ସୃଷ୍ଟିର ପ୍ରଚେଷ୍ଟା ଅବ୍ୟାହତ । ଏଥିରେ ନାଟକୀୟ ପାରମ୍ପର୍ଯ୍ୟ ଓ ଅଖଣ୍ଡତା ରକ୍ଷାଲାଗି ନାଟ୍ୟକାର ସଚେତନ । ଏହା ଓଡ଼ିଆ ମଞ୍ଚ ଜଗତରେ ଏକ ଶକ୍ତିଶାଳୀ ନାଟ୍ୟରୀତି ରୂପେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ।

ଅନ୍ୟଦୁଇଟି ମୁଖ୍ୟଧାରା ଉଦ୍ଭଟ ଓ ମହାକାବ୍ୟିକ ନାଟ୍ୟରୀତି । ଏ ଦୁଇଟି ରୀତି ପରସ୍ପର ବିରୋଧୀ । ପ୍ରଥମଟି ନାଟ୍ୟମୋହ ସୃଷ୍ଟିକରେ, ଦ୍ୱିତୀୟଟି ଦର୍ଶକକୁ ନାଟ୍ୟମୋହରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ କରେ । ଉଦ୍ଭଟନାଟ୍ୟ ଦର୍ଶନରେ ଦର୍ଶକ ମଞ୍ଚ ସହିତ ଏକାତ୍ମ ହୋଇ ପଡ଼ିଲାବେଳେ ଏପିକ୍ ନାଟ୍ୟ ଦର୍ଶନରେ ମଞ୍ଚପ୍ରତି ସଚେତନ ହୋଇଉଠେ । ଉଭୟ ନାଟକରେ ଖଣ୍ଡିତ ଚିତ୍ର ପରିବେଷଣ କରିଗଲେ ମଧ୍ୟ ପ୍ରଥମଟି ନାଟ୍ୟଧର୍ମୀ, ଦ୍ୱିତୀୟଟି ବର୍ଣ୍ଣନାଧର୍ମୀ । ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକର କଥାବସ୍ତୁ ମଣିଷ ଜୀବନର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନତା ଓ ସୀମାହୀନ ନୈରାଶ୍ୟର କାହାଣୀ । ତେଣୁ ଏହା ଏକପ୍ରକାର ନେତିବାଦୀ ନାଟକ । କିନ୍ତୁ ବ୍ରେଶ୍‌ଟୀୟ ନାଟକରେ ଆଶାବାଦର ସ୍ୱର ଝଂକୃତ । ସମାଜବାଦୀ ବାସ୍ତବତାମୂଳକ କଥାବସ୍ତୁ ଗ୍ରହଣକରି ସମାଜ-ପରିବର୍ତ୍ତନ ଲାଗି ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ଦେବା ଏ ନାଟକର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ।

ଆରିଷ୍ଟୋଟଲୀୟ ନାଟ୍ୟ ପରମ୍ପରା ବିରୁଦ୍ଧରେ ଉଭୟ ଉଦ୍ଭଟ ଓ ଏପିକ୍ ନାଟ୍ୟରୀତିର ସୃଷ୍ଟି । ସୁଗଠିତ ନାଟକର ଗତି ଓ ସଂହତି ଏକ ସୁସଜ୍ଜିତ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଓ ସହଜମଞ୍ଚ ଗଢ଼ି

ତୋଳିଥିଲା । କିନ୍ତୁ ଏ ପ୍ରକାର ଗତାନୁଗତିକ ମଞ୍ଚପ୍ରତି ଆଜିର ନାଟକ ବିମୁଖ । ଉଦ୍ଭଟ-ନାଟକ ଏକ ଗତିହୀନ କଥାବସ୍ତୁ ବର୍ଜିତ ନାଟକ । ଅସଂଲଗ୍ନ ସଂଳାପ ମାଧ୍ୟମରେ ଏହା ଉପସ୍ଥାପିତ । ଏଥିରେ ଚରିତ୍ରଚିତ୍ରଣରେ ପ୍ରୟାସ ନାହିଁ । ତେଣୁ ନାଟକର ସାବଲୀଳ ଗତି ବାଧାପ୍ରାପ୍ତ । ଖଣ୍ଡିତ, ଦ୍ୱିଧାଗ୍ରସ୍ତ ଜୀବନ ଚିତ୍ରର ଉପସ୍ଥାପନ ଲାଗି ଏକ ପ୍ରତୀକୀ ମଞ୍ଚର ଆବଶ୍ୟକତା ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ । କଟକର ସୃଜନୀ ଫ୍ରେଣ୍ଡସ୍ ୟୁନିୟନ, ଭୁବନେଶ୍ୱରର ସଂକେତ, ବ୍ରହ୍ମପୁରର ଗଞ୍ଜାମ କଳା ପରିଷଦ, କଟକର କଳାବିକାଶ କେନ୍ଦ୍ର ଓ କଳାତୀର୍ଥ, ପୁରୀର ଜାଲି ସଙ୍ଗୀତ ନୃତ୍ୟ ନାଟ୍ୟସଂସଦ, ରାଉରକେଲାର କଳିଙ୍ଗ କଳା ପରିଷଦ ପ୍ରତୀକୀ ମଞ୍ଚ ସହାୟରେ ମନୋରଞ୍ଜନ ଦାସ, ବିଜୟ ମିଶ୍ର, ରମେଶ ପାଣିଗ୍ରାହୀ, ହରିହର ମିଶ୍ର ପ୍ରମୁଖ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଉଦ୍ଭଟ ବା ମିଶ୍ର-ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକମାନ ଅଭିନୟ କରିଛନ୍ତି । ଅର୍ଥହୀନ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନ ଜୀବନ ଉପସ୍ଥାପିତ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକକୁ ଏକ ସଙ୍ଗତିହୀନ ମଞ୍ଚ ସାହାଯ୍ୟରେ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିବାର ଅର୍ଥ ନୁହେଁ ଯେ ଅର୍ଥହୀନତା ବା ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନତାର ପ୍ରଚାର । ଏହି ଅର୍ଥହୀନତା ଓ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନତାର ଅନ୍ତରାଳରେ ଏକ ସୂକ୍ଷ୍ମ ଅର୍ଥ ଓ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ଲୁକ୍କାୟିତ ଥାଏ । ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକର ବକ୍ତବ୍ୟକୁ ଭାଷା ଓ ଯୁକ୍ତି ମାଧ୍ୟମରେ ପ୍ରକାଶ କରାଯାଇ ନ ପାରିଲେ ମଧ୍ୟ ଏହା ଅନୁଭବ୍ୟ । ଯୁକ୍ତିବନ୍ଧନାତୀତ ଜଗତର ଅସମ୍ଭାବ୍ୟ ରୂପ ଆଜି ଏକମାତ୍ର ସତ୍ୟ । ତେଣୁ ଅର୍ଥହୀନତା ଭିତର ଦେଇ ଯଦି ଆଜିର ଜଗତର ପ୍ରକୃଷ୍ଟ ସ୍ୱରୂପକୁ ଉପଲବ୍ଧ କରାଇ ଦିଆଯାଇ ପାରେ, ତେବେ ଏହାକୁ ଆଜିର ବାସ୍ତବବାଦୀ ନାଟକ କହିବାରେ ବାଧା ନାହିଁ । ଏଠାରେ କେବଳ ବାସ୍ତବତାକୁ ଆମେ ଦେଖୁଛୁ ଏକ ଭିନ୍ନ ପରିବେଶରେ । ସୀମାହୀନ ନୈରାଶ୍ୟର ଉପସ୍ଥାପନରେ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ ଯଥାର୍ଥରେ ସାମ୍ପ୍ରତିକ କାଳର ଟ୍ରାଜେଡ଼ି । ଅତୀତର ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଆଙ୍ଗିକ ଓ ପରମ୍ପରା ଭିତରେ ଆବଦ୍ଧ ଥିଲା; ଆଜି କିନ୍ତୁ ତାହା ଏ ପରମ୍ପରାରୁ ମୁକ୍ତ । ସେ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିରେ ଦୁଃଖ ଥିଲା ବେଶୀ, ଯନ୍ତ୍ରଣା ଥିଲା କମ୍ । କିନ୍ତୁ ଆଜିର ଟ୍ରାଜେଡ଼ିରେ ଯନ୍ତ୍ରଣା ବେଶୀ, ଦୁଃଖ କମ୍ । ଏକ ଭିନ୍ନ ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି କରିବା ଲାଗି ଗତାନୁଗତିକ ମଞ୍ଚର ଆମୂଳ ପରିବର୍ତ୍ତନ ସ୍ୱାଭାବିକ । ସ୍ଥାନ କାଳ ଘଟଣାର ଐକ୍ୟକୁ ଉଦ୍ଭଟ ମଞ୍ଚ ଅସ୍ୱୀକାର କରେ । ଖଣ୍ଡ ବା ଛିନ୍ନ ଚିତ୍ର ପରିବେଷଣ ଏହାର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ।

ଏପିକ୍ ନାଟକ ପ୍ରଚାରଧର୍ମୀ ଓ ଲୋକଶିକ୍ଷାମୂଳକ । ଉଦ୍ଭଟନାଟକର ନୈରାଶ୍ୟ-ବାଦିତା ଓ ଦୁର୍ବୋଧତା ବିରୁଦ୍ଧରେ ଏହାଁର ପ୍ରତିବାଦ । ଏଥିରେ ବାରମ୍ବାର ଘୋଷଣା, ମନ୍ତବ୍ୟ ଓ ସଙ୍ଗୀତ ମାଧ୍ୟମରେ ଦର୍ଶକକୁ ଅଭିନୟସ୍ଥଳୀରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନକରି ନାଟ୍ୟିକ କଥାବସ୍ତୁ ପ୍ରତି ସଚେତନ କରାଇ ଦିଆଯାଏ । ଦର୍ଶକ ନାଟ୍ୟମୋହ ବଶବର୍ତ୍ତୀ ନ ହୋଇ ନାଟକର ସମାଜବାଦୀ ଚିନ୍ତାଧାରାକୁ ଗମ୍ଭୀରଭାବେ ଉପଲବ୍ଧ କରିଥାଏ । ଜନଜାଗରଣ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ହିଁ ଏହା ପାରମ୍ପରିକ ଲୋକନାଟ୍ୟ ଶୈଳୀ ବା ଅପେରା ଶୈଳୀକୁ ଗ୍ରହଣ କରିଛି । ଯାହାର ମୂଳ କଥାବସ୍ତୁ ସୁଆଙ୍ଗ, ପ୍ରହସନ, ନୃତ୍ୟ, ସଙ୍ଗୀତ ଦ୍ୱାରା ବାରମ୍ବାର ଖଣ୍ଡିତ ହୋଇ ମଧ୍ୟ ଦର୍ଶକକୁ ଅଖଣ୍ଡ ରସାନୁଭୂତିରୁ ବଞ୍ଚିତ କରେ ନାହିଁ; ବରଂ ଏଗୁଡ଼ିକ ବିଷୟ-ବସ୍ତୁକୁ ବୋଧଗମ୍ୟ ଓ ଅନୁଭବ୍ୟ କରି ତୋଳେ । ଏହି ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ଏପିକ୍ ନାଟକରେ

ଅବିକଳ ସାଧିତ ହୁଏ । ଏପିକ୍ ନାଟକ ଘଟଣାକୁ ମହାକାବ୍ୟ ରୀତିରେ ବର୍ଣ୍ଣନା କରାଗଲେ ଏବଂ ବର୍ଣ୍ଣିତ ବିଭିନ୍ନ ଅଂଶର ନାଟ୍ୟରୂପାୟନ ଦର୍ଶକ ନିକଟରେ ପରିବେଷିତ ହୁଏ । ଉତ୍କଳ ଲୋକ ସଂସ୍କୃତି ସଂସଦ, କଳାବିକାଶ କେନ୍ଦ୍ର ଓ କଳାତୀର୍ଥ ଦ୍ୱାରା କାର୍ତ୍ତିକ ରଥଙ୍କର କେତେକ ବ୍ରେଖ୍ଟୀୟ ନାଟକ ମଞ୍ଚାୟନ ଲାଭ କରିଛି । 'ଏବଂ ଆମେ'ର ମଞ୍ଚରେ ବିଜୟ ମିଶ୍ରଙ୍କ 'ଜଣେ ରାଜା ଥିଲେ' ପରି ଏକ ସାର୍ଥକ ଏପିକ୍ ନାଟକ ପ୍ରଦର୍ଶିତ ହୋଇଛି । ଏପିକ୍ ମଞ୍ଚ ଯାତ୍ରାମଞ୍ଚର ଏକ ଆଧୁନିକ ଉପସ୍ଥାପନ । ଯାତ୍ରା ଉପଯୋଗୀ ମୁକ୍ତ ମଞ୍ଚ ହିଁ ଏପିକ୍ ନାଟକ ପ୍ରଦର୍ଶନର ପ୍ରକୃଷ୍ଟକ୍ଷେତ୍ର । ଉଦ୍ଭଟ ନାଟ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନ କ୍ଳାନ୍ତ ହୋଇଯିବା ପରେ ବର୍ତ୍ତମାନ ମହାକାବ୍ୟିକ ନାଟ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନ କ୍ରମପ୍ରସାର ଲାଭ କରୁଛି । ତେଣୁ ଯାତ୍ରାର ଆଙ୍ଗିକ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଭିତରକୁ ନୂତନ ରୂପରେ ଫେରି ଆସିବା ଫଳରେ ଆଜି ଆମେ ଆମର ମୌଳିକତା ଓ ସ୍ୱାଭାବିକତାକୁ ଉପଲବ୍ଧି କରୁଛୁ । ନବନାଟ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନର ସୂତ୍ରଧାର ମନୋରଞ୍ଜନ ଦାସ ପରମ୍ପରା ଭିତରେ ଆଧୁନିକତାକୁ ଖୋଜିବାକୁ ଯାଇ ମୌଳିକ ଭାବରେ "କାଠଘୋଡ଼ା" ନାଟକରେ ଯାତ୍ରା ରୀତିର ପୁନରୁଦ୍ଧାର କରିଥିଲେ । ତେଣୁ ବ୍ରେଖ୍ଟୀୟ ନାଟ୍ୟ ପରିବେଷଣ ଲାଗି ଅକୃତ୍ରିମ, ନିରାଡ଼ମ୍ବର ମଞ୍ଚପ୍ରସ୍ତୁତି ଓଡ଼ିଶାର ନାଟ୍ୟ ଜଗତରେ ନୂଆ କଥା ନୁହେଁ । ଏହାଦ୍ୱାରା ମୌଳିକ ଓଡ଼ିଶୀ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ପୁନଃ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ସମ୍ଭବ ହୋଇଛି କହିଲେ ଅତ୍ୟୁକ୍ତି ହେବନାହିଁ ।

ଗ୍ରୀକ୍ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଓ ସଂସ୍କୃତ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ପରିମାର୍ଜିତ ରୂପ ଯଥାକ୍ରମେ ଯାତ୍ରା ଓ ନାଟକରେ ପରିଲକ୍ଷିତ । ଗ୍ରୀକ୍ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ସଙ୍ଗୀତ ବହୁଳତା, ବିବୃତ ଧର୍ମିତା, ଓଜସ୍ୱୀ ଉଦାତ୍ତ ସଂଳାପ, ମୁକ୍ତାକାଶ ଅଭିନୟ ଯାତ୍ରା ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ଉପଲବ୍ଧ । ଆବଦ୍ଧ ସଂସ୍କୃତ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ସାବଲୀଳତା, ସୌକୁମାର୍ଯ୍ୟ, ସଂହତି, କାବ୍ୟିକତା, ରସନିବେଦନ ଗତାନୁଗତିକ ସୁଗଠିତ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଏ । କ୍ଳାସିକ୍ ନାଟକର ନିୟମାନୁବନ୍ଧତା ବିରୁଦ୍ଧରେ ଏଲିଜାବେଥୀୟ ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ନାଟକର ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥିଲା । ପ୍ରାଥମିକ ସ୍ତରର ବହୁ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ (ଗୋପୀନାଥ ନନ୍ଦ, ହରିହର ରଥ ପ୍ରମୁଖଙ୍କର ନାଟକ) ସଂସ୍କୃତ ନାଟ୍ୟରୀତିକୁ ବିଶେଷଭାବେ ଅନୁସରଣ କରିଥିଲା । ଅନ୍ୟଦିଗରେ ସଂସ୍କୃତ ନାଟ୍ୟରୀତି, ସେକ୍ସପିୟରୀୟ ନାଟ୍ୟରୀତି ଓ ଯାତ୍ରାରୀତିର ସମନ୍ୱୟରେ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟରୀତି ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହେଲା । ଏହାର ସ୍ୱରୂପ ରାମଶଙ୍କରଙ୍କ 'କାଞ୍ଚିକାବେରୀ' ନାଟକରେ ପ୍ରଥମେ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୋଇଥିଲା । ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର, କାଳୀଚରଣଙ୍କ ସମୟରେ ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ନାଟ୍ୟରୀତିର ପ୍ରଚଳନ ବ୍ୟାପକତା ଲାଭ କରିଥିଲା । ଓଡ଼ିଆ ନାଟକରେ ଇବ୍‌ସେନୀୟ ବାସ୍ତବବାଦର ଅନୁପ୍ରବେଶ ଘଟିବାପରେ ନାଟ୍ୟକାହାଣୀର ବିସ୍ତାର ଓ ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ବିଶେଷ ରୂପେ ସହଜ ଓ ଐକ୍ୟବଦ୍ଧ ହୋଇପଡ଼ିଲା । ଦୃଶ୍ୟ ବିଭାଗର ବିରକ୍ତିକର ପରିବେଶ ଏକ ଦୃଶ୍ୟ, ଦୁଇ ଦୃଶ୍ୟ ବା ତିନି ଦୃଶ୍ୟ ସମ୍ବଳିତ ନାଟକର ଅଭିନୟ ଯୋଗୁଁ ବଦଳିଗଲା । ଚରିତ୍ରର ବାହ୍ୟକ୍ରିୟା ସ୍ଥାନରେ ସୂକ୍ଷ୍ମ ମାନସିକ କ୍ରିୟାର ଉପସ୍ଥାପନ ଘଟିଲା । ଘଟଣା ଉପସ୍ଥାପନ ସୂଚନାଧର୍ମୀ ହେଲା । କବିତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ସଂଳାପ ସ୍ଥାନରେ ସ୍ୱାଭାବିକ ଓ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ

ସଂଳାପ ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ବିସ୍ତାର କଲା । ସଂଳାପରେ ସମାଜ ରାଜନୈତିକ ବ୍ୟଙ୍ଗ ସ୍ଥାନ ପାଇଲା । ସଂଳାପ ବହୁ ସ୍ଥାନରେ ଦ୍ରୁତ, ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ଓ ସାଙ୍କେତିକ ହେଲା । ରୂପସଜ୍ଜା, ଆଲୋକ ଓ ଶବ୍ଦ ସମ୍ପର୍କରେ ବିସ୍ତୃତ ମଞ୍ଚ ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ଲକ୍ଷିତ ହେଲା । ସ୍ଥଳ ବିଶେଷରେ ଫ୍ଲାସ୍‌ବ୍ୟାକ୍ ବା ଅତୀତ ଘଟଣାର ଉନ୍ମୋଚନ-ଦୃଶ୍ୟ ସଂଯୋଗ କରାଗଲା । ଫଳରେ ମଞ୍ଚ ବେଶୀ ଭାବରେ ପ୍ରୟୋଗକଳା ସଚେତନ ହୋଇଉଠିଲା । ମନୋରଞ୍ଜନଙ୍କ 'ଆଗାମୀ' ନାଟକର ଶିଳ୍ପରୀତି ଅନୁଧ୍ୟାନରେ ଏସବୁ ସମ୍ପର୍କରେ ସ୍ପଷ୍ଟଧାରଣା ସୃଷ୍ଟି ହୋଇପାରିବ । ୧୯୫୦ ପରଠାରୁ ପ୍ରକୃତପକ୍ଷେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଆଧୁନିକ ମଞ୍ଚଶିଳ୍ପ ଲାଗି କ୍ଷେତ୍ର ପ୍ରସ୍ତୁତ ହୋଇଛି । ଆଜି ଉଭଟ, ସ୍ଥିତିବାଦୀ ଓ ଏପିକ୍ ରୀତିର ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ପରୀକ୍ଷା ସତ୍ତ୍ୱେ ଏକ ପ୍ରକାର ସମନ୍ୱୟାତ୍ମକ ବା ମିଶ୍ରରୀତିର ବ୍ୟାପକ ପରୀକ୍ଷା ଚାଲିଛି । ଏହା ଫଳରେ ନାଟକରେ ସ୍ୱାଭାବିକତା ସୃଷ୍ଟି ହେଉଛି । ମିଶ୍ରରୀତିର ନାଟକର ପରୀକ୍ଷାରେ ମନୋରଞ୍ଜନ ଦାସ, ବିଶ୍ୱଜିତ ଦାସ, ବିଜୟ ମିଶ୍ର, ରମେଶ ପାଣିଗ୍ରାହୀ, ରତ୍ନାକର ଚଇନି ଓ କାର୍ତ୍ତିକ ରଥଙ୍କ ଭୂମିକା ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ । ଏମାନେ ସମସ୍ତେ ଉଭୟ ପ୍ରାଚ୍ୟ, ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟରୀତି ସଚେତନ ନାଟ୍ୟକାର ଓ ନାଟ୍ୟ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ହୋଇଥିବାରୁ ଆଧୁନିକ ମଞ୍ଚର ବ୍ୟଞ୍ଜନାଧର୍ମୀ ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ସମ୍ପାଦନରେ ସକ୍ଷମ ହୋଇଛନ୍ତି ।

ଆଜି ସୁଗଠିତ ନାଟ୍ୟମଞ୍ଚର ସ୍ଥିତି ବିଲୁପ୍ତ ହୋଇ ନ ଥିଲେ ମଧ୍ୟ ବିମୂର୍ତ୍ତି ନାଟ୍ୟମଞ୍ଚ ନିକଟରେ ଏହା ମ୍ଳାନ । ସୁନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଶିଳ୍ପରୂପର ଐତିହ୍ୟ କ୍ରମେ ଭାଙ୍ଗି ପଡ଼ୁଛି । ଯୁଗର ପରିବର୍ତ୍ତନ ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ନାଟକର ରୂପରୀତି ପରିବର୍ତ୍ତିତ ହେବା ସ୍ୱାଭାବିକ । କିନ୍ତୁ ନାଟକ ଯଦି ପ୍ରଚଳିତ ଆଙ୍ଗିକର ବନ୍ଧନରୁ ନିଜକୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ମୁକ୍ତ କରିଦିଏ, ତେବେ ତାହା ଅନାଟକ ହୋଇଯିବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ବିମୂର୍ତ୍ତି ନାଟ୍ୟରୀତିକୁ ଅନାଟକ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ନିଆଗଲେ ମଧ୍ୟ ଏହାର ନାଟ୍ୟଧର୍ମ ଉପେକ୍ଷିତ ନୁହେଁ । କିନ୍ତୁ ସ୍ଥଳବିଶେଷରେ କେତେକ ନାଟ୍ୟକାର ଯଥାର୍ଥରେ ଅନାଟକ ସୃଷ୍ଟି କରିବାରେ ମଧ୍ୟ ପ୍ରୟାସୀ । ଏପରି ପ୍ରୟାସ ଶୁଭଙ୍କର ନୁହେଁ । ପ୍ରଚଳିତ ଶିଳ୍ପରୀତି ବିରୁଦ୍ଧରେ ବିପ୍ଳବ ଏକ ନୂତନ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ଶିଳ୍ପରୀତିର ସୃଷ୍ଟି ଲାଗି ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ ହେବା ଉଚିତ, ଧ୍ୱଂସ ପାଇଁ ନୁହେଁ । ଶିଳ୍ପ କ୍ଷେତ୍ରରେ ମୁକ୍ତି ଯେପରି ସତ୍ୟ, ବନ୍ଧନ ମଧ୍ୟ ସେହିପରି ସତ୍ୟ । ଗୋଟିଏ ବନ୍ଧନ ଭାଙ୍ଗି ଆଉ ଏକ ନୂତନ ବନ୍ଧନ ସୃଷ୍ଟି କରା ନ ଗଲେ ଯଥାର୍ଥ ଶିଳ୍ପ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହୋଇପାରିବ ନାହିଁ । ନାଟକ ସବୁ ସମୟରେ ବସ୍ତୁନିଷ୍ଠ ହେବା ଉଚିତ । ବ୍ରେଖ୍‌ଟୀୟ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ଆତ୍ମନିଷ୍ଠତା ଓ ମହାକାବ୍ୟିକ ବକ୍ତବ୍ୟଧର୍ମିତା ନାଟକ ପକ୍ଷରେ କ୍ଷତିକାରକ । ରସାନୁଭୂତି ନାଟକର ସର୍ବଶେଷ କଥା । କିନ୍ତୁ ଯଦି ରସାନୁଭୂତିଜନିତ ନାଟ୍ୟମୋହରୁ ଦର୍ଶକକୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ କରି ଦିଆଯାଏ, ତେବେ ନାଟକ ଆଉ ଏକ କଳା ହୋଇ ରହିବ ନାହିଁ; ଏକ ପ୍ରଚାରସର୍ବସ୍ୱ ଭାଷଣ ହୋଇଯିବ । ତେଣୁ ନାଟକୀୟ ଆବେଗକୁ ହତ୍ୟା କରାଯିବା ଉଚିତ ନୁହେଁ । ସାମାଜିକ ଅଙ୍ଗୀକାର ନାଁରେ ନାଟକ ଶିଳ୍ପବିହୀନ ନ ହେଉ ।

ଯାତ୍ରାରୀତି ଗ୍ରହଣ କଲେ ମଧ୍ୟ ମିଶ୍ରରୀତିର ନାଟକଗୁଡ଼ିକ କେତେକ ସ୍ଥଳରେ କୃତ୍ରିମ ବୋଧ ହେଉଛି । ତେଣୁ ସେଗୁଡ଼ିକୁ ଯଥାସମ୍ଭବ ସ୍ୱାଭାବିକ କରିବାକୁ ପଡ଼ିବ ।

ଶିଳ୍ପ ଜଗତରେ ପ୍ରତି ମୁହୂର୍ତ୍ତରେ ଭଙ୍ଗାଗଢ଼ା ଲାଗିଛି । ତେଣୁ ଦର୍ଶକର ନିକଟବର୍ତ୍ତୀ ହୋଇ ତାର ଆତ୍ମାର ଉଦ୍‌ବୋଧନ ଲାଗି ଆତୁର ଅନେକ ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷା କରିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଫଳରେ ନାଟକ ମଞ୍ଚଶିଳ୍ପର ଅଧୀନସ୍ଥ ନ ହୋଇ ସାହିତ୍ୟ ଶିଳ୍ପର ଅଧୀନସ୍ଥ ହେବ ।

ସୌଭାଗ୍ୟର କଥା ଯେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟମଞ୍ଚ ଆଜି ବେଶି ବେଶି ପ୍ରାଚ୍ୟରୀତି ପ୍ରତି ଆକୃଷ୍ଟ ହେଉଛି । ଭାରତୀୟ ମାଟିର ପାଣିପବନରେ ନିଜକୁ ବଞ୍ଚାଇ ରଖିବାର ଚେଷ୍ଟା କରୁଛି । ଏକଥା ଅବଶ୍ୟ ସତ୍ୟ, ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟମଞ୍ଚର ଦ୍ରୁତ ବିକାଶ ସହିତ ପାଦ ମିଳାଇ ଚାଲିବାକୁ ହେଲେ ଅନୁରୂପ ଶକ୍ତିଶାଳୀ ଏକ ନୂତନ ଭାରତୀୟ ମଞ୍ଚର ଉଦ୍ଭାବନ କରିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ସଂସ୍କୃତ ଓ ଯାତ୍ରାରୀତି ପରି ଭାରତୀୟ ନାଟ୍ୟରୀତି ସାମ୍ପ୍ରତିକ ମିଶ୍ର-ଶୈଳୀର ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକର ମୂଳ ଅବଲମ୍ବନ । ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ମଞ୍ଚକୌଶଳ ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ନ ଦେଇ କ୍ରମେ ନାଟକର ଚିରନ୍ତନ ରସାସ୍ୱାଦନ ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଉଛନ୍ତି । ଉଭୟ ମଞ୍ଚମୂଲ୍ୟ ଓ ସାହିତ୍ୟିକ ମୂଲ୍ୟ ଉପରେ ନାଟକର ଚିରନ୍ତନତା ନିର୍ଭରଶୀଳ । ମଞ୍ଚ-ମୂଲ୍ୟ କ୍ଷଣସ୍ଥାୟୀ, କିନ୍ତୁ ସାହିତ୍ୟିକ ମୂଲ୍ୟ ଚିରସ୍ଥାୟୀ । ଆଜି ସେକ୍‌ସପିୟରଙ୍କ ନାଟକ-ଗୁଡ଼ିକ ବଞ୍ଚି ରହିବାର ଏକମାତ୍ର କାରଣ ସେ ଗୁଡ଼ିକର ସାହିତ୍ୟିକ ମୂଲ୍ୟ । ତେଣୁ ସ୍ୱାଭାବିକ ମଞ୍ଚରେ ବଳିଷ୍ଠ ସଂଳାପଯୁକ୍ତ ରସସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟପୂର୍ଣ୍ଣ ନାଟକର ଅଭିନୟ ଉପଭୋଗ ଲାଗି ଆଜିର ଓଡ଼ିଆ ଦର୍ଶକ ଅପେକ୍ଷମାଣ । ଏହି ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ 'ସୃଜନୀ'ର 'ବନହଂସୀ' (୧୯୬୮) ଠାରୁ 'ଏବଂ ଆମେ'ର 'ତଟ ନିରଞ୍ଜନା' (୧୯୭୮) ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଦଶ ବର୍ଷର ପରୀକ୍ଷା ଯେ ଆଜି ସଫଳକାମ ହେବାକୁ ଯାଉଛି, ଏହା କହିବାରେ ଦ୍ୱିଧା ନାହିଁ ।

ବାସ୍ତବ ଓ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟ୍ୟଚର୍ଚ୍ଚାର ସମନ୍ୱୟବାଦୀ ପ୍ରୟୋଗ

ନାଟ୍ୟଶିଳ୍ପରେ ଏକ ସ୍ୱାଭାବିକ ପ୍ରକ୍ରିୟାରେ ବାସ୍ତବବାଦରୁ ଅତିବାସ୍ତବବାଦର ରୂପାନ୍ତର ଘଟିଛି । ବାସ୍ତବବାଦର ସ୍ୱରୂପ ଯୁଗର ମାନସିକତା ଅନୁଯାୟୀ ବିଭିନ୍ନ ସମୟରେ ପରିବର୍ତ୍ତନଶୀଳ । ନାଟକ ମଣିଷସମାଜର ଯଥାର୍ଥ ପ୍ରତିଫଳନ, ମଣିଷର କ୍ରିୟା-କଳାପର ଅନୁକରଣ ବୋଲି ନାଟ୍ୟବିତ୍‌ମାନେ ଘୋଷଣା କରି ଆସିଛନ୍ତି । ତେଣୁ ଏଥିରେ ବାସ୍ତବତାର ମାତ୍ରା ଅଧିକ ପରିମାଣରେ ରହିବା ସ୍ୱାଭାବିକ । କିନ୍ତୁ ସମସ୍ତେ ସଚେତନ ଯେ ନାଟକରେ ପ୍ରକୃତ ଘଟଣା ନ ଘଟି ଘଟଣାର ଏକ କାଳ୍ପନିକ ରୂପାୟନ ଉପସ୍ଥାପିତ ହୋଇଥାଏ । ନାଟକରେ ଯାହା ପ୍ରଦର୍ଶିତ ହୁଏ, ତାହା ବାସ୍ତବ (Real) ନୁହେଁ, ବାସ୍ତବର ବିଭ୍ରମ ବା ମାୟା (Illusion of reality) । ଏହି ପ୍ରତୀତି କିନ୍ତୁ ଦର୍ଶକ ମନରେ ଅବିକଳ ଘଟଣା ପରି ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରିପାରେ, ଆଲୋଡ଼ନ ସୃଷ୍ଟି କରିପାରେ । ଅନ୍ୟ କଥାରେ କହିଲେ ଦର୍ଶକ ଅତିବାସ୍ତବତା ଭିତର ଦେଇ ବାସ୍ତବତାର ଉପଲବ୍ଧି କରେ । ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ବାସ୍ତବତା ସହିତ ଅତିବାସ୍ତବତାର ସମ୍ପର୍କ ଅତି ନିକଟ । ଆଧୁନିକ ନାଟ୍ୟବିଶ୍ୱରରେ ଉଦ୍ଭଟତା ଓ ଅତିବାସ୍ତବତା ସମାର୍ଥବୋଧକ । ଅତିବାସ୍ତବ ବା ଉଦ୍ଭଟ ଶୈଳୀ ମାଧ୍ୟମରେ ବାସ୍ତବତାର ସାକ୍ଷାତକାର ଏକାନ୍ତ ନିବିଡ଼ । ଶିଳ୍ପର ସୂକ୍ଷ୍ମ ଅନୁଭବ ଲାଗି ତେଣୁ ଉଦ୍ଭଟତାର ପ୍ରୟୋଜନ ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ ।

ଅର୍ଥଶୂନ୍ୟତା ଭିତରେ ପ୍ରକୃଷ୍ଟ ଅର୍ଥର ସନ୍ଧାନ କରିବା, ଜଗତକୁ ଏକ ନୂତନ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ବିଚାର କରିବା ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକର ଧର୍ମ । ଏକ ଅସଂଗତ, ଅର୍ଥଶୂନ୍ୟ ଜଗତ ଭିତରେ ପ୍ରବେଶ କରାଇ ଯଥାର୍ଥ ବାସ୍ତବତାର ଉପଲବ୍ଧି ଦେଇଥାଏ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ । ଆଜିର ବାସ୍ତବତା ତାର ସ୍ଥୂଳ ଶରୀର ପରିହାର କରି ଅତ୍ୟନ୍ତ ସୂକ୍ଷ୍ମ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ଉଦ୍ଭଟତା ଭିତରେ ହିଁ ସେ ତାର ନିଜସ୍ୱ ରୂପକୁ ଦେଖିଛି । ଆଧୁନିକ ଯୁଗରେ ଉଦ୍ଭଟତା ବାସ୍ତବତାର ନାମାନ୍ତର । ଉଦ୍ଭଟତାବାଦର ସ୍ୱରୂପ ସନ୍ଧାନ କରିବାକୁ ଗଲେ ବାସ୍ତବତା-ବାଦ ମଧ୍ୟ ଦେଇ ସ୍ୱଭାବବାଦ ନିକଟରେ ପହଞ୍ଚିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଦ୍ୱିତୀୟାର୍ଦ୍ଧ ବେଳକୁ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟ କ୍ଷେତ୍ରରେ ନାଚାରାଲିଜମ୍ ବା ସ୍ୱାଭାବିକବାଦର କ୍ରମ ପ୍ରତିଷ୍ଠା । ବୁର୍ଜୁୟା ସମାଜର ନଗ୍ନରୂପକୁ ଉଦ୍‌ଘାଟନ କରିବା ଲାଗି ସ୍ୱାଭାବିକବାଦର ସୃଷ୍ଟି । ଏହା ବସ୍ତୁବାଦୀ ଦର୍ଶନର ଏକ ମୁଖ୍ୟ ଉପାଦାନ ଭାବରେ ଶିଳ୍ପ ସାହିତ୍ୟରେ ଏକ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ସ୍ଥାନର ଅଧିକାରୀ । ସମାଜ ଓ ଜୀବନକୁ ଅବିକଳ ଭାବରେ ପରିବେଷଣ କରିବାର ପ୍ରଚେଷ୍ଟା ଏଥିରେ ନିହିତ । ଜୀବନର ଫଟୋଗ୍ରାଫିକ୍ ଚିତ୍ର-ପ୍ରଦାନ ହୁଏତ ନାଟକକୁ ଜୀବନ୍ତ କରି ତୋଳିପାରେ, ଏକ ସତ୍ୟ ଘଟଣାର ଅନୁଭବ ସୃଷ୍ଟି କରିପାରେ; କିନ୍ତୁ ଏହା ଦର୍ଶକର କଳ୍ପନା ଶକ୍ତିକୁ ଉଦ୍‌ବୁଦ୍ଧ କରିପାରେ ନାହିଁ; ଇଙ୍ଗିତ ମାଧ୍ୟମରେ

ଏକ ଆଦର୍ଶ ଜୀବନର ଆକାଙ୍‌କ୍ଷା ସୃଷ୍ଟି କରିପାରେ ନାହିଁ । ନନ୍ଦନତାତ୍ତ୍ୱିକ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ବିଗ୍ଧର କଲେ ଏହା ପରୋକ୍ଷରେ ସାହିତ୍ୟ ଶିଳ୍ପକୁ ହତ୍ୟା କରେ । ସବୁ ଯୁଗରେ ସାହିତ୍ୟର ସାହିତ୍ୟିକତା ଏକ କାଳ୍ପନିକ ଭାବଜଗତରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ । ବାସ୍ତବବାଦ ରୋମାଣ୍ଟି-ସିଜମ୍‌ର ଅତିରିକ୍ତ କଳ୍ପନାପ୍ରବଣତା ବୈସ୍ୟକ୍ତିକ ଭାବୋଚ୍ଛ୍ୱାସରୁ ନାଟକକୁ ମୁକ୍ତ ଦେଇ ମନୁଷ୍ୟର ସାମାଜିକ ଅସ୍ତିତ୍ୱ ସମ୍ପର୍କରେ ସଚେତନତା ସୃଷ୍ଟି କରିଛି ସତ୍ୟ, କିନ୍ତୁ ଏହାର ସାହିତ୍ୟିକ ମୂଲ୍ୟକୁ ନିଶ୍ଚିତ ଭାବେ ହ୍ରାସ କରିଛି । ଏହା ଲକ୍ଷ୍ୟ କରି ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଅବିକଳ ବାସ୍ତବତା ଅପେକ୍ଷା ଏକ ଶୈଳ୍ପିକ ବାସ୍ତବତାର ସନ୍ଧାନ କରିଛନ୍ତି । କାରଣ ଅବିକଳ ବାସ୍ତବତାରେ ପ୍ରତିଫଳିତ ସତ୍ୟ ଏକ କ୍ଷଣିକ ସତ୍ୟ, କିନ୍ତୁ ଶୈଳ୍ପିକ ବାସ୍ତବ-ତାର ସତ୍ୟ ଏକ ଚିରନ୍ତନ ସତ୍ୟ । ଶୈଳ୍ପିକ ବାସ୍ତବତା ଭିତରେ ରୋମାଣ୍ଟିସିଜମ୍‌ର ସୂକ୍ଷ୍ମ ସ୍ପର୍ଶ ଅନୁଭବ୍ୟ । ରୋମାଣ୍ଟିସିଜମ୍‌ର ଅଭାବ ଦର୍ଶକ ମନରେ ରସ ସଞ୍ଚାର ନ କରି ତାକୁ କ୍ଳାନ୍ତ କରିଦିଏ । ବାସ୍ତବବାଦ ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ଚେତନାର ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ବିରୋଧୀ ନୁହେଁ । ରୋମାଣ୍ଟିସିଜମ୍ ମାଧ୍ୟମରେ ହିଁ ବାସ୍ତବବାଦ ଭିତରେ ଇତିହାସ ସଚେତନତା ଆସିଥାଏ ।

ବାସ୍ତବବାଦ ସ୍ୱଭାବବାଦ ପରି ବସ୍ତୁର ବାହ୍ୟଚିତ୍ର ପ୍ରଦାନ କରେ ନାହିଁ । ବସ୍ତୁର ଗୁଣକୁ ପ୍ରକାଶ କରୁଥିବାରୁ ଏହାର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟଦୃଷ୍ଟି ଉନ୍ନତ ଓ ବିଚିତ୍ର । ବାସ୍ତବବାଦୀ ଶିଳ୍ପୀମାନଙ୍କର ଜଗତ ଓ ଜୀବନ ପ୍ରତି ପ୍ରଖର ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ଶିଳ୍ପୀମାନଙ୍କ-ଠାରୁ ଅଦ୍ଭୁତ । ବିନା କଳ୍ପନାରେ ବସ୍ତୁର ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷୀକରଣଦ୍ୱାରା ଶିଳ୍ପୀର ମନୋଭୂମି ସଙ୍କୁଚିତ ହୋଇପଡ଼େ, ଏହା ଫଳରେ ବସ୍ତୁର ଏକ ପୂର୍ଣ୍ଣାଙ୍ଗ ବିଶ୍ଳେଷଣ ସମ୍ଭବପର ହୁଏ ନାହିଁ । ବାସ୍ତବବାଦର ଶୈଳ୍ପିକ ବିକାଶ ଲାଗି ରୋମାଣ୍ଟିସିଜମ୍‌ର ଅବଦାନକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରି ହେବନାହିଁ । ଏପରିକି ଉଦ୍ଭଟବାଦରେ ମଧ୍ୟ ରୋମାଣ୍ଟିସିଜମ୍ ବା କାଳ୍ପନିକତାର ପ୍ରଭାବ ରହିଛି ।

ବ୍ୟକ୍ତି ସ୍ୱାଧୀନତା ରୋମାଣ୍ଟିକ୍, ବାସ୍ତବବାଦୀ ଓ ସ୍ଥିତିବାଦୀ ସବୁ ଶ୍ରେଣୀର ନାଟକର ଉପଜୀବ୍ୟ ଭାବରେ ଗୃହୀତ । ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ପୃଥିବୀର ସଂଖ୍ୟାଗରିଷ୍ଠ ଅବହେଳିତ ମଣିଷର ଜାଗୃତି ଫଳରେ ବ୍ୟକ୍ତି ସ୍ୱାଧୀନତା ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଲାଭ କରିଛି । ବିରାଟ ଜନଗଣର ମୁକ୍ତିର ମାନସିକତା ବାସ୍ତବବାଦୀ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ ବିଶେଷ ପ୍ରତିଫଳିତ ହୋଇଛି । ବିଶ୍ୱବିଶ୍ରୁତ ନାଟ୍ୟକାର ହେନେରିକ୍ ଇବସନ୍ (୧୮୨୮–୧୯୦୬) ବ୍ୟକ୍ତି ସ୍ୱାଧୀନତା, ସାମାଜିକ ବୈଷମ୍ୟ ଏବଂ ଅନ୍ଧ କୁସଂସ୍କାରର ବିଲୋପ ଆଦି ଆଧୁନିକ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣକୁ ଉପଜୀବ୍ୟ କରି ନାଟ୍ୟ ରଚନା କରିଛନ୍ତି । ବ୍ୟକ୍ତି ସ୍ୱାଧୀନତା ଓ ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟ-ବୋଧ ଏକ ନୂତନ ଦ୍ୱାନ୍ଦ୍ୱିକ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀରୁ ତାଙ୍କର ନେତେକ ନାଟକରେ ଉପସ୍ଥାପିତ । ଶିଳ୍ପ ବିପ୍ଳବ, ଫରାସୀ ବିପ୍ଳବ, ଆମେରିକାର ମୁକ୍ତିସଂଗ୍ରାମ, ନେପୋଲିୟନ ଓ ହିଟ୍‌ଲରଙ୍କ ଉତ୍ଥାନ-ପତନ ଫଳରେ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଜଗତରେ ନବଜାଗରଣ ବା ରେନେସାଁର ଉଦ୍ଭବ ଓ ବିକାଶ । ଏହି ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ବାର୍ଣ୍ଣାଡ୍‌ଶ, ଆନ୍ତନ୍ ଚେକଭ୍, ଇଉଜୀନ୍ ଓ ନୀଲ୍ ପ୍ରମୁଖ ନାଟ୍ୟକାରଗଣ ବସ୍ତୁବାଦୀ ଚେତନାକୁ ନିଜ ନିଜ ନାଟକ ମାଧ୍ୟମରେ ବିଶ୍ୱବ୍ୟାପୀ କରାଇଛନ୍ତି ।

ସାମାଜିକ ବିବର୍ତ୍ତନର ଧାରା ଐତିହାସିକ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ବିଚାର୍ଯ୍ୟ । ବାସ୍ତବବାଦୀ ନାଟକଗୁଡ଼ିକର ଗତି ଓ ପ୍ରକୃତିକୁ ଏହି ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ବିଚାର ନ କଲେ ବାସ୍ତବବାଦର ସ୍ୱରୂପକୁ ସ୍ପଷ୍ଟ ଅବଧାରଣା କରି ହେବନାହିଁ । ଉତ୍ପାଦନ ଓ ବଣ୍ଟନ ବ୍ୟବସ୍ଥା ଉପରେ ମୌଳିକ ସମାଜ-ବିନ୍ୟାସ ନିର୍ଭରଶୀଳ । ଉତ୍ପାଦନ ଓ ବଣ୍ଟନକୁ କେନ୍ଦ୍ର କରି ଶ୍ରେଣୀବିଭକ୍ତ ସମାଜରେ ବସ୍ତୁ ସହିତ ମଣିଷର ଏବଂ ସମାଜ ସହିତ ମଣିଷର ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ-ସଂଘର୍ଷ ଚାଲିଆସିଛି । ଏହା ହିଁ ଦ୍ୱାନ୍ଦ୍ୱିକ ବସ୍ତୁବାଦ ମାଧ୍ୟମରେ ଶିଳ୍ପସାହିତ୍ୟ ଭିତରକୁ ପଶି ଆସି ସମାଜ ମନରେ ଗଭୀର ଆଲୋଡ଼ନ ସୃଷ୍ଟି କରିବାକୁ ସମର୍ଥ ହୋଇଛି । ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ବା ସଂଘର୍ଷରୁ ଶିଳ୍ପସାହିତ୍ୟର ବିକାଶ । କାରଣ ସାହିତ୍ୟ ଯେଉଁ ସମାଜକୁ କେନ୍ଦ୍ରକରି ସୃଷ୍ଟି, ତାହାର ଇତିହାସ ଏକ ଶ୍ରେଣୀସଂଘର୍ଷର ଇତିହାସ । କଳ୍ପନା ଓ ବାସ୍ତବତାର ସମନ୍ୱୟରେ ଗଠିତ ସମାଜ-ଚିତ୍ରକୁ ରୂପ ଦେଲାବେଳେ ସାହିତ୍ୟରେ ଏ ଦୁଇ ବିଭାବର ଉପସ୍ଥିତି ସ୍ୱାଭାବିକ । ତେବେ ଏଥିରୁ ବାସ୍ତବଟି ସତ୍ୟ, କଳ୍ପନାଟି ଅଳୀକ । କିନ୍ତୁ ବାସ୍ତବକୁ ଯଥାର୍ଥ ରୂପେ ଦେଖିବାର ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ବା ଅନୁଭବ କରିବାର ଶକ୍ତି କଳ୍ପନାରୁ ହିଁ ଆସିଥାଏ । ବୈଜ୍ଞାନିକ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ମାନବ କଲ୍ୟାଣ ସାଧନରେ ସହାୟକ ହେଉଛି ସମାଜବାଦୀ ବାସ୍ତବବାଦ । ମଣିଷ ଓ ସମାଜର ସମ୍ପର୍କ ଏକ ନୂତନ ଆଦର୍ଶ ମାଧ୍ୟମରେ ଏହାଦ୍ୱାରା ବିଶ୍ଳେଷିତ । ବାସ୍ତବବାଦ Critical Realism ଏବଂ Socialist Realism—ଏହିପରି ଦୁଇ ଭାଗରେ ମାକ୍‌ସିମ୍‌ ଗର୍କିଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ବିଭକ୍ତ । କ୍ରିଟିକାଲ ରିଅଲିଜମ୍‌ର ସମର୍ଥକମାନଙ୍କ ବାସ୍ତବବାଦରେ ମଣିଷ ପ୍ରତି ଯଥେଷ୍ଟ ସହାନୁଭୂତି ରହିଛି । ସମାଜର ଶୋଷଣ ଅତ୍ୟାଚାରର ଚିତ୍ର ଏହି ବାଦ ସମର୍ଥିତ ସାହିତ୍ୟରେ ମୁଖ୍ୟ ଭାବରେ ଉପସ୍ଥାପିତ । କିନ୍ତୁ ଐତିହାସିକ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ଶ୍ରେଣୀଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ସାହିତ୍ୟର ଆୟୁଧ ଭାବରେ ଏଥିରେ ଗୃହୀତ ହୋଇପାରି ନାହିଁ । ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ପ୍ରଚାର-ଧର୍ମିତାର ଅଭାବ ଏଥିରେ ପରିଲକ୍ଷିତ । କିନ୍ତୁ ସମାଜବାସ୍ତବବାଦରେ ଶ୍ରେଣୀ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ଉପସ୍ଥାପନ ସମାଜ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଲାଗି ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ । ଏହା ଏକ ପ୍ରକାର ପ୍ରଚାରଧର୍ମୀ ସାହିତ୍ୟ । ସୋସିଆଲିଷ୍ଟ୍‌ ରିଅଲିଜମ୍‌ରେ ଆଶାବାଦ ରହିଛି, କିନ୍ତୁ ଏହି ଆଶାବାଦ ରୋମାଣ୍ଟିସିଜମ୍ ଉପରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ନ ହୋଇ ଐତିହାସିକ ଦ୍ୱାନ୍ଦ୍ୱିକ ବିଶ୍ଳେଷଣର ବସ୍ତୁ ଭିତ୍ତିରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ । ଜନଜାଗରଣ ଓ ସଂଗ୍ରାମ ମାଧ୍ୟମରେ ଏକ ଶ୍ରେଣୀହୀନ, ଶୋଷଣହୀନ ସମାଜ ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରିବା ଏହାର ଲକ୍ଷ୍ୟ । ମଣିଷର ମୁକ୍ତିର ବାଣୀ ପ୍ରଚାରରେ ଏହା ମୁଖର । ସାହିତ୍ୟ ମାଧ୍ୟମରେ ସାମ୍ୟବାଦ ପ୍ରଚାରର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ସତ୍ତ୍ୱେ ଏହା ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଶିଳ୍ପ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଉପରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ।

ନାଟକର ମୌଳିକ ଉପାଦାନ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ । ଦୁଇଟି ଶକ୍ତିର ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ବା ସଂଘର୍ଷ ନାଟକକୁ ଗତିଶୀଳ କରି ତୋଳେ । ମଣିଷ ସହିତ ମଣିଷର ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ, ସମାଜ ସହିତ ମଣିଷର ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ, ଏକ ସାମାଜିକ ଶ୍ରେଣୀ ସହିତ ଅନ୍ୟ ଏକ ସାମାଜିକ ଶ୍ରେଣୀର ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ, ମଣିଷ ମନ ଭିତରେ ଥିବା ଦୁଇଟି ପରସ୍ପରବିରୋଧୀ ପ୍ରବୃତ୍ତିର ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ନାଟକର ଉପଜୀବ୍ୟ । ସେହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ

ମଣିଷ ଓ ସମାଜ ଭିତରେ ଏବା ଚିରନ୍ତନ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ସାମାଜିକ ବାସ୍ତବବାଦୀ ନାଟକ ଭିତରେ ହିଁ ଅଧିକ ସଫଳ ଭାବେ ରୂପାୟିତ ହୋଇପାରେ । କିନ୍ତୁ ଏ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ଉପସ୍ଥାପନରେ ଶ୍ରେଣୀ ଚରିତ୍ରର ଉଦ୍‌ଘାଟନ ଓ ଶୁଭଙ୍କରର ଆକାଙ୍‌କ୍ଷିତ ସତ୍ୟରେ ପହଞ୍ଚିବାର ଇଙ୍ଗିତ ନିଶ୍ଚିତ ଭାବେ ରହିବ । ସମାଜବାଦୀ ବାସ୍ତବବାଦ ଚେତନା ଅସ୍‌ବର୍ଣ୍ଣ୍, ଓୱେସ୍କାର, ଗର୍କି, ଅରଣ୍ଡେନ୍ ପ୍ରମୁଖ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କ ନାଟକ ମାଧ୍ୟମରେ ଆଜି ଆଧୁନିକ ମଣିଷ ମନରେ ଆଲୋଡ଼ନ ସୃଷ୍ଟି କରିପାରିଛି ।

ଆଜି ବ୍ରେଖ୍‌ଟଙ୍କ ନାଟକ ଓ ନାଟ୍ୟରୀତି ମାଧ୍ୟମରେ ସାମାଜିକ ବାସ୍ତବବାଦ ବିଶ୍ୱନାଟ୍ୟ ଜଗତରେ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ସ୍ଥାନର ଅଧିକାରୀ । ଜୀବନ୍ତ ବାସ୍ତବକୁ ଜାଗରଣଶୀଳ ମଣିଷ ନିକଟରେ ଉପସ୍ଥାପନା ଲାଗି ସେ ପରମ୍ପରା ଓ ବର୍ତ୍ତମାନରୁ ସମସ୍ତ କିଛି ପରୀକ୍ଷିତ ତଥା ଅପରୀକ୍ଷିତ ଉପାଦାନକୁ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । ବାସ୍ତବତାବାଦ ସମ୍ପର୍କିତ ବକ୍ତବ୍ୟକୁ କୌଣସି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ନୀତିନିୟମ ଭିତରେ ଆବଦ୍ଧ ନ କରି ସ୍ୱାଧୀନ ଓ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ପ୍ରକାଶଭଙ୍ଗୀର ଅନୁସନ୍ଧାନ କରିଛନ୍ତି । ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ତାଙ୍କର ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ବ୍ୟାପକ ଓ ରାଜନୈତିକ ।

ସମାଜର କାର୍ଯ୍ୟକାରଣ ସମ୍ପର୍କିତ ତଥ୍ୟକୁ ମୌଳିକ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରି ସାମାଜିକ ସମସ୍ୟାଗୁଡ଼ିକର ସମାଧାନ ଲାଗି ଚେଷ୍ଟିତ ହେବା ଥିଲା ତାଙ୍କର ମୌଳିକ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । ସମାଜ ବାସ୍ତବବାଦୀ ନାଟ୍ୟ ରଚନାର ଭିତ୍ତିଭୂମି ସମ୍ପର୍କରେ ତାଙ୍କର ବକ୍ତବ୍ୟ ଥିଲା—'ବାସ୍ତବବାଦୀ ସାହିତ୍ୟର ଏକମାତ୍ର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ହେବ ଜନମଙ୍ଗଳ । ଶ୍ରମକାରୀ ଶକ୍ତି ମଧ୍ୟରେ ଐକ୍ୟ ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରି ଶୋଷକ ଶକ୍ତି ବିରୁଦ୍ଧରେ ସଂଗ୍ରାମ ଘୋଷଣା କରିବାର ପ୍ରେରଣା ଏଥିରେ ରହିବ ; ଦ୍ୱାନ୍ଦ୍ୱିକ ବସ୍ତୁବାଦ ଭିତ୍ତିରେ ପ୍ରଗତି ଓ ଇତିହାସ ଚେତନା ଶିଳ୍ପରୂପେ ଲାଭ କରିବ । ଭାବବାଦୀ ସାହିତ୍ୟରେ ଉପଯୁକ୍ତ ସମାଜ ସଚେତନତା ଅଭାବରୁ ମଣିଷର ବାହ୍ୟ ଓ ଅନ୍ତର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ପରି ଚିରନ୍ତନ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ବିଶ୍ଳେଷଣ ହୋଇପାରେ ନାହିଁ । ତେଣୁ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଓ ବୈଷମ୍ୟର ଯଥାର୍ଥ କାରଣକୁ ଉପଲବ୍‌ଧି କରାଇବାକୁ ପଡ଼ିବ । ସମାଜତାନ୍ତ୍ରିକ ସମାଜ ବ୍ୟବସ୍ଥାର ପ୍ରତିଷ୍ଠା ହେବ ଶିଳ୍ପର ପ୍ରଥମ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । ଶିଳ୍ପର ଶିକ୍ଷାଗତ ଦିଗ ସବୁଠାରୁ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ । ଶୈଳ୍ପିକ ସଚେତନତା ମାଧ୍ୟମରେ ଦର୍ଶକ ମନରେ ଆଲୋଡ଼ନ ସୃଷ୍ଟି କରିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଚିରନ୍ତନ ସାହିତ୍ୟର ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ଉପାଦାନକୁ ଐତିହାସିକ ଓ ଦ୍ୱାନ୍ଦ୍ୱିକ ବସ୍ତୁବାଦୀ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ବିଶ୍ଳେଷଣ ଓ ଉପସ୍ଥାପନ କରିବାକୁ ହେବ । କାରଣ ଚିରନ୍ତନ ସାହିତ୍ୟରେ ପ୍ରତିଫଳିତ ଗଣମାନସର ଚିତ୍ର ଦର୍ଶକ ଚିତ୍ତକୁ ହଠାତ୍ ଆକୃଷ୍ଟ କରିପାରେ । ସାମାଜିକ ବାସ୍ତବବାଦୀ ଶିଳ୍ପ ମାଧ୍ୟମରେ ଶ୍ରମିକ ଶ୍ରେଣୀ ସହିତ ବୁଦ୍ଧିଜୀବୀ ଶ୍ରେଣୀର ମାନସିକ ଓ ବ୍ୟାବହାରିକ ଐକ୍ୟ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯିବ । ଶିକ୍ଷାଦାନ ଓ ଆନନ୍ଦଦାନ—ଏଇ ଦୁଇଟିର ସମନ୍ୱୟରେ ଯଥାର୍ଥ ଶିଳ୍ପ ଗଢ଼ିବା ଉଚିତ । ଶ୍ରମିକ ସମାଜ ପାଇଁ ଶିକ୍ଷାଦାନ ଓ ବୁଦ୍ଧିଜୀବୀ ସମାଜ ପାଇଁ ଆନନ୍ଦଦାନର ଗୁରୁତ୍ୱ ଅଧିକ ମନେ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଉଭୟ ଶ୍ରେଣୀ ପାଇଁ ଏହି ଦୁଇଟି ଉପାଦାନର ଆବଶ୍ୟକତା ରହିଛି । ଏହି ଦୁଇଟି ଉପାଦାନର ସମନ୍ୱୟରେ ହିଁ ଏ ଦୁଇ ଶ୍ରେଣୀର ଐକ୍ୟ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ସମ୍ଭବ ।'

ବ୍ରେଖ୍‌ଟଙ୍କ ଏପିକ୍ ନାଟ୍ୟରୀତିରେ ନାଟ୍ୟକାର ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ଭାବେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରିପାରେ । ନାଟ୍ୟକାର ଏଥିରେ ଏକ ସମାଜ ବାସ୍ତବବାଦୀ ଚିନ୍ତାଦ୍ୟୋତକ ଘଟଣାର ବର୍ଣ୍ଣନାକାରୀ ହୁଅନ୍ତି । ସେହି ବର୍ଣ୍ଣନା ମଧ୍ୟରେ ବିଭିନ୍ନ ଦୃଶ୍ୟ ଅଭିନୀତ ହୁଏ । ଆରିଷ୍ଟୋଟଲ ଅନୁସୃତ ପାରମ୍ପରିକ ନାଟ୍ୟଧାରାର ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ବିପରୀତ ହେଉଛି ଏପିକ୍ ନାଟ୍ୟଧାରା । ପାରମ୍ପରିକ ନାଟକରେ ଦର୍ଶକ ଆତ୍ମସଚେତନ ହୋଇପାରେ ନାହିଁ । ନାଟ୍ୟମୋହରେ ସେ ନିଜର ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ହରାଇ ବସେ । ଘଟଣାଟିକୁ ଭଲଭାବରେ ହୃଦୟଙ୍ଗମ କରିବା ବା ସମାଲୋଚନାତ୍ମକ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀରୁ ଦେଖିବାର ଅବକାଶ ତାର ନ ଥାଏ । କିନ୍ତୁ ବ୍ରେଖ୍‌ଟଙ୍କର ଭିନ୍ନ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ଥିଲା—ଦର୍ଶକ ନାଟ୍ୟମୋହରେ ଭାସି ନ ଯାଇ ସମାଜର ନାନା ବୈଷମ୍ୟ ଓ ଅସଙ୍ଗତିକୁ ନାଟକ ମାଧ୍ୟମରେ ଭଲ ଭାବରେ ଉପଲବ୍‌ଧି କରୁ, ନିଜେ ଘଟଣାଗୁଡ଼ିକୁ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଭାବେ ବିଚାର କରୁ । କେବଳ ଆନନ୍ଦ ଉପଲବ୍‌ଧି ଏକ ବୁର୍ଜୁଆ ବିଳାସ । ଲୋକ ଶିକ୍ଷା ନାଟକର ମୂଳ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । ଏହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ମଞ୍ଚଠାରୁ ଦର୍ଶକ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ହୋଇ ରହିବା ଉଚିତ । ଦର୍ଶକ ଆତ୍ମସତ୍ତା ନ ହରାଇ ଅଭିନୟକୁ ଅଭିନୟ ବୋଲି ବିଚାର କଲେ ନାଟ୍ୟ ପ୍ରଦର୍ଶିତ ଘଟଣା ପ୍ରତି ବିଶେଷ ଭାବେ ସଚେତନ ହୋଇ ପାରିବ । ଏଠାରେ ଦର୍ଶକ ଉପରେ ବିଶେଷ ଗୁରୁତ୍ୱ ଆରୋପିତ । ଦର୍ଶକ ତାର ରସାନୁଭୂତିଠାରୁ alienate ବା ବିଚ୍ଛିନ୍ନ । ଫଳରେ ନାଟ୍ୟ ପ୍ରଦର୍ଶିତ ଘଟଣା ତା ମନରେ ଆଲୋଡ଼ନ ସୃଷ୍ଟି କରିବାକୁ ସମର୍ଥ । ଘଟଣାଟି ସମ୍ପର୍କରେ ଚିନ୍ତା କରିବାକୁ ସେ ଅଧିକ ସମୟ ପାଇଥାଏ । ଫଳରେ ଚରିତ୍ରଙ୍କ କ୍ରିୟାର ପଶ୍ଚାଦ୍‌ପଟରେ ଥିବା ସାମାଜିକ-ଅର୍ଥନୈତିକ କାର୍ଯ୍ୟକାରଣ ବିଶ୍ଳେଷିତ ହୋଇପାରେ । ଏଥିଲାଗି ଦର୍ଶକର ଚିନ୍ତା ଶକ୍ତିକୁ ଜାଗ୍ରତ କରିବା ଭଳି ନାଟକୀୟ ଘୋଷଣା ଆଦିର ସହଯୋଗ ଦରକାର ।

ବ୍ରେଖ୍‌ଟଙ୍କ ମତରେ ଦର୍ଶକ କେବଳ ସାମାଜିକ ଘଟଣାଗୁଡ଼ିକ ସହ ପରିଚିତ ହେଲେ ଚଳିବ ନାହିଁ, ଘଟଣାଗୁଡ଼ିକର କାର୍ଯ୍ୟକାରଣ ସମ୍ପର୍କରେ ତାର ଯଥେଷ୍ଟ ଧାରଣା ରହିବା ଆବଶ୍ୟକ । ଶିଳ୍ପ ସାହିତ୍ୟର କାର୍ଯ୍ୟ ମନୋରଞ୍ଜନ ଅପେକ୍ଷା ମହତ୍ତର । ଆଧୁନିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧ ସହିତ ପ୍ରାଚୀନ ମୂଲ୍ୟବୋଧର ସଂଘର୍ଷ ଯୋଗୁଁ ମଣିଷ ଅସହାୟ ହୋଇ ନିଜକୁ ଭବିଷ୍ୟତ ନିକଟରେ ସମର୍ପଣ କରିଦିଏ । ସାମ୍ପ୍ରତିକ ଅବସ୍ଥାର ସମାଜ-ଅର୍ଥନୈତିକ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରି ପାରୁଥିଲେ ତାର ସଂଗ୍ରାମ କରିବାକୁ ସାହସ ଆସନ୍ତା । ତେଣୁ ମଣିଷକୁ ପାରିପାର୍ଶ୍ୱିକ ଅବସ୍ଥା ପ୍ରତି ସଚେତନ କରାଇ ସଂଗ୍ରାମଶୀଳ କରାଇବାକୁ ହେଲେ ଘଟଣାର ବିଶ୍ଳେଷଣ ଆବଶ୍ୟକ । ଅଭିନେତା ଓ ଦର୍ଶକ ଘଟଣା ସହିତ ଜଡ଼ିତ ନ ହୋଇ ଏହାର କାର୍ଯ୍ୟକାରଣ ସମ୍ପର୍କରେ ସଚେତନ ରହିବେ । ଏକ ଶ୍ରାବ୍ୟବିକ ଦୂରତ୍ୱ ସୃଷ୍ଟି ହେବା ଫଳରେ ଦର୍ଶକ ବୈଜ୍ଞାନିକ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ସମାଲୋଚନା କରିବାର ଅବକାଶ ପାଇବ । ମଣିଷ ଆଜି ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ଭାବାଲୁତା ଭିତରେ ନିଜକୁ ହଜାଇ ନ ଦେଇ ସମାଜର ପରିବର୍ତ୍ତନ ପ୍ରତି ସତର୍କ ଦୃଷ୍ଟି ଦେବା ଉଚିତ । ନାଟକର ଆନନ୍ଦ, ବିଷାଦ ଜନିତ ଭାବବିଳାସରେ ନିମଜ୍ଜିତ ନ ହୋଇ ଦର୍ଶକ ଏହାର ଅନ୍ତର୍ନିହିତ କାରଣ ଖୋଜିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିବ ।

ବିବୃତି ଓ ସଙ୍ଗୀତ ମାଧ୍ୟମରେ ବାରମ୍ବାର ନାଟ୍ୟମୋହ ଭାଙ୍ଗି ଦେବା · ଫଳରେ ଦର୍ଶକ ଏହାକୁ ଥିଏଟର୍ ଓ ଅଭିନୟ ଛଡ଼ା ଅନ୍ୟକିଛି ଭାବିବ ନାହିଁ । ଅଭିନୟ ସମ୍ପର୍କରେ ସଚେତନତା ଆସିଲେ ବିଷାଦବ୍ୟଞ୍ଜକ ଦୃଶ୍ୟ ଦେଖି ମୁହ୍ୟମାନ ହେବନାହିଁ କିମ୍ବା ଆନନ୍ଦପୂର୍ଣ୍ଣ ଦୃଶ୍ୟ ଦେଖି ଉଚ୍ଛଳ ହେବନାହିଁ । ପ୍ରତ୍ୟେକଟି ପରିସ୍ଥିତି ସମ୍ପର୍କରେ ସଚେତନ ହୋଇ ଭାବିବ, ସମସ୍ତ ବିଷୟକୁ ନୂତନ ଭାବରେ ମୂଲ୍ୟାୟନ କରିବ ।

ଏପିକ୍ ଥିଏଟର୍‌ରେ ନାଟକର ପ୍ରତ୍ୟେକଟି ଅଂଶ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଭାବରେ ଦର୍ଶକ ମନରେ ଆବେଦନ ସୃଷ୍ଟି କରିଥାଏ । ଆଜି ମଧ୍ୟ ଅନ୍ତଃସମନ୍ୱିତ ନାଟକର ଅଖଣ୍ଡ ଆବେଗ ଓ ରସସୃଷ୍ଟି ଏଥିରେ ବର୍ଜନୀୟ । ଆନନ୍ଦବୋଧ ବା ରସସୃଷ୍ଟି ଲାଗି ଶିଳ୍ପ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟର ଆବଶ୍ୟକତା ରହିଛି । ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି ଲାଗି କଳ୍ପନାର ଭୂମିକା ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ । କଳ୍ପନାକୁ ବାଦ୍ ଦେଇ ନାଟକକୁ ଯଥାର୍ଥ ବାସ୍ତବ କରି ତୋଳିବା ବ୍ରେଶ୍‌ଟୀୟ ନାଟ୍ୟରୀତିର ଲକ୍ଷ୍ୟ । କିନ୍ତୁ କଳ୍ପନାକୁ ବାଦ୍ ଦେଲେ ମଧ୍ୟ ଏଥିରେ କଳ୍ପନାର ପରୋକ୍ଷ ପ୍ରଭାବକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରିହେବ ନାହିଁ । ନାଟକର ଛିନ୍ନ ଚିତ୍ରମାନ ଦର୍ଶକ ମନରେ ବିଭିନ୍ନ ଚିନ୍ତାର ସୃଷ୍ଟି କଲେ ମଧ୍ୟ ଏକ ସାମଗ୍ରିକ ପ୍ରତୀତି ଆଣିବାର ଚେଷ୍ଟା କରେ । ଏକ ମିଶ୍ର ଅନୁଭୂତିର ଉଦ୍ଭଟତା ଭିତରେ ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ବାସ୍ତବ ସତ୍ୟର ସନ୍ଧାନ ଲାଗି ଚିତ୍ତରେ ବ୍ୟାକୁଳତା ଜନ୍ମେ । ବହୁ ଭିନ୍ନ ଚିତ୍ରରୁ ନିର୍ଯ୍ୟାସ ଗ୍ରହଣ କରି ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସତ୍ୟ ନିକଟରେ ଚିତ୍ତ ଉପସ୍ଥିତ ହୁଏ ।

ମଣିଷର ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ଆବେଗ ପରିତୃପ୍ତ କରିବା ପାଇଁ ନାଟକ ଏକ ଶକ୍ତିଶାଳୀ ମାଧ୍ୟମ । ମଣିଷର ମାନସିକତା ଅର୍ଦ୍ଧେକ ବାସ୍ତବ ଓ ଅର୍ଦ୍ଧେକ କଳ୍ପନା ଦେଇ ଗଢ଼ା । ତାର ସ୍ୱରୂପ ପ୍ରଦର୍ଶନ ହିଁ ନାଟ୍ୟଦର୍ଶକ ମନରେ ଅଲୌକିକ ଆନନ୍ଦ ସଞ୍ଚାର କରେ । ଏକ ଭାବପୂର୍ଣ୍ଣ ଜଗତ ଭିତରେ ସେ ନିଜକୁ ହଜାଇ ଦେଇ ନିଜର ପ୍ରକୃତ ସତ୍ତାକୁ ଗଭୀର-ଭାବେ ଉପଲବ୍ଧି କରେ । କିନ୍ତୁ ତାକୁ ନାଟକଠାରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ କରି ନେବା ଅର୍ଥ ତାର ଭାବନାଶକ୍ତି ଓ ସ୍ୱାଭାବିକ ଆବେଗକୁ ହତ୍ୟା କରିବା । ଯାହା ଫଳରେ ସେ ବାସ୍ତବତାର ସମ୍ମୁଖୀନ ନ ହୋଇ ହେବ ଉଦ୍ଭଟତାର ସମ୍ମୁଖୀନ । ଏହି ଉଦ୍ଭଟତା ହିଁ ମଣିଷର ଏକ ଚରମ ଦୁର୍ଦ୍ଦଶା । ତେଣୁ ଉଦ୍ଭଟ ଜୀବନବୋଧ ସହିତ ଏହିପରି ଏକ ଅବସ୍ଥାର ତୁଳନା ସହଜ । ତେବେ ନାଟ୍ୟ ଦର୍ଶକର ଉଦ୍ଭଟ ସ୍ଥିତି ଓ ସାଧାରଣ ସମାଜ-ମଣିଷର ଉଦ୍ଭଟ ସ୍ଥିତି ଭିନ୍ନ । ଅର୍ଥହୀନ ଶୂନ୍ୟତା ଭିତରେ ଆବର୍ତ୍ତିତ ହେଉଥିବା ମଣିଷଟିଏ ନିଜର ଉଦ୍ଭଟତା ବିଷୟରେ ସଚେତନ ହୋଇପାରେ ନାହିଁ । ସେ ନିଜେ ନିଜକୁ ବୁଝି ପାରେ ନାହିଁ । କିନ୍ତୁ ତାକୁ ଯେତେବେଳେ ଗୋଟିଏ ନାଟକର ଚରିତ୍ର ଭାବରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରିଯାଏ, ସେତେବେଳେ ଦର୍ଶକର ଆସନରେ ବସି ସେ ନିଜର ଉଦ୍ଭଟ ସ୍ଥିତିକୁ ଉପଲବ୍ଧି କରିପାରେ । ଦର୍ଶକ ନିଜେ ଉଦ୍ଭଟ ହେବା ଫଳରେ ବହୁ ଉଦ୍ଭଟ ଛିନ୍ନ ଚିତ୍ର ଭିତରୁ ଯଥାର୍ଥ ବାସ୍ତବତାକୁ ଗ୍ରହଣ କରିପାରେ । ନାଟକର ବକ୍ତବ୍ୟକୁ ବୁଝିବା ପାଇଁ ନିଜର କଳ୍ପନା ଶକ୍ତିର ପ୍ରକୃତ ଉପଯୋଗ ଘଟେ ଏହି ସମୟରେ । ଏହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ

ବାସ୍ତବବାଦୀ ଏପିକ୍ ନାଟକ ଓ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକର ଏକ ଯୋଗସୂତ୍ର ବିଚ୍ଛିନ୍ନତା ମାଧ୍ୟମରେ ହିଁ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହୋଇପାରେ । ଏପିକ୍ ନାଟକରେ ବାସ୍ତବବାଦୀ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାର ଉପସ୍ଥାପନ କରାଯାଉଥିବା ସ୍ଥଳେ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକରେ ଅଧିବାସ୍ତବ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାର ଉପସ୍ଥାପନ କରାଯାଏ । କୌଣସି ନାଟ୍ୟ ଶୈଳୀ ବା ପରମ୍ପରା ସ୍ଥାୟିତ୍ୱ ଲାଭ କରି ପାରେନାହିଁ । ଫଳରେ ବିଭିନ୍ନ ଶୈଳୀର ମିଶ୍ରଣରେ ଏକ ନୂତନ ଶୈଳୀ ଗଢ଼ି ଉଠେ ।

ଆଜି ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ପରିବର୍ତ୍ତିତ ରୂପ ଓ ଆଭିମୁଖ୍ୟକୁ ଏହି ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ବିଚାର କରାଯାଇପାରେ । ଗୋଟିଏ ଦିଗରେ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକର ଧାରା ଓ ଅନ୍ୟ ଦିଗରେ ଏପିକ୍ ନାଟକର ଧାରା ପ୍ରଚଳିତ । ଯଦିଚ ପ୍ରଥମେ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକର ଆଂଶିକ ପରୀକ୍ଷା ମନୋରଞ୍ଜନଙ୍କଦ୍ୱାରା କରାଯାଇଥିଲା, ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ଏହି ପରୀକ୍ଷା ବିଶେଷ ସଫଳତା ହାସଲ କରିପାରି ନାହିଁ । ଫଳରେ ଏପିକ୍ ଶୈଳୀର ଆଂଶିକ ଅନୁବର୍ତ୍ତନ ଲାଗି ଚେଷ୍ଟା କରାଯାଇଛି । ପରେ ଏହି ଉଭୟ ଶୈଳୀର ଏକ ରୁଚିପୂର୍ଣ୍ଣ ସମନ୍ୱୟ ଘଟିଛି । ଅନ୍ୟ ଦିଗରେ କଥାବସ୍ତୁ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏ ଦୁଇଧାରା ସହିତ ଅନ୍ୟ ଏକ ଧାରା ସ୍ଥିତିବାଦୀ ନାଟକ (Existentialist drama) ର ଯୋଗସୂତ୍ର ମଧ୍ୟ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇପାରେ । ସ୍ଥିତିବାଦୀ ନାଟକର ନାୟକ ସମାଜର ଗତାନୁଗତିକ ପ୍ରବାହଠାରୁ ଭିନ୍ନକରି ନିଜକୁ ବିଚାର କରେ । ନିଜର ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ସ୍ଥିତି ବିଷୟରେ ସେ ସର୍ବଦା ସଚେତନ । ବ୍ୟକ୍ତି ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟ ଫଳରେ ସେ ଏକ ବ୍ୟାପକ ଜୀବନଧାରାଠାରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ହୋଇପଡ଼େ । ପରମ୍ପରା, ଜାତି, ଦେଶର ସାମୂହିକ ଚେତନା ଭିତରେ ସେ ନିଜକୁ ହଜାଇ ଦିଏ ନାହିଁ ବା ଆତ୍ମବିକାଶ ଲାଗି ଏ ସବୁର ସାହାଯ୍ୟ ଲୋଡ଼େ ନାହିଁ । ତାର ସ୍ୱାଧୀନତା ସ୍ୱୟଂସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ । ତାର ଦୁଃଖ-ବୋଧ ବା ଆନନ୍ଦବୋଧ ଏକାନ୍ତ ନିଜସ୍ୱ । ସ୍ୱାଧୀନତା ହିଁ ମଣିଷର ମୌଳିକତା । ନିଜର ସ୍ୱଭାବ ଚରିତ୍ର ମଧ୍ୟ ସ୍ୱାଧୀନତାକୁ କ୍ଷୁଣ୍ଣ କରି ପାରେନାହିଁ । ମଣିଷ ନିଜର କର୍ମଫଳ ନିଜେ ଭୋଗ କରେ । ଭାଗ୍ୟ ବା ଈଶ୍ୱର ତା ନିକଟରେ ମୂଲ୍ୟହୀନ । ସକଳ ବିଚାର ଓ ମୂଲ୍ୟବୋଧ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ଦିଗରେ ସେ ହିଁ କର୍ଣ୍ଣଧାର । ଏହି ଅତ୍ୟଧିକ ସ୍ୱାଧୀନତା-ସଚେତନତା ମଣିଷକୁ ସ୍ୱତଃ ଆତ୍ମନିର୍ବାସିତ କରିବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ବାସ୍ତବବାଦୀ, ଉଦ୍ଭଟ ଓ ସ୍ଥିତିବାଦୀ ନାଟକର ମୌଳିକ ସ୍ୱର ବିଚ୍ଛିନ୍ନତା । ବିଚ୍ଛିନ୍ନତା ଭିତରେ ହିଁ ଏ ତିନୋଟି ନାଟ୍ୟଧାରାର ଗଭୀର ସାମଞ୍ଜସ୍ୟକୁ ଉପଲବ୍ଧି କରି ହେବ । ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ସ୍ଥିତିବାଦୀ ନାଟ୍ୟଧାରାର ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ପୂର୍ବରୁ ଆଲୋଚିତ । ଏ ତିନୋଟି ଧାରାର ସମନ୍ୱୟରେ ବର୍ତ୍ତମାନ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟକ୍ଷେତ୍ରରେ ବହୁ ମିଶ୍ରଚେତନାର ନାଟକ ଲିଖିତ । ଓଡ଼ିଶାର ସାମାଜିକ, ସାଂସ୍କୃତିକ ଓ ଅର୍ଥନୈତିକ ଅବସ୍ଥା ବିମୂର୍ତ୍ତି ନାଟକ ରଚନା ଲାଗି ଏ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଉପଯୁକ୍ତ ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି କରି ପାରିନାହିଁ । ଏ ତିନୋଟି ଧାରା ମଧ୍ୟରୁ କୌଣସି ଗୋଟିଏ ଧାରାର ସାର୍ଥକ ରୂପାୟନ ଲାଗି ଓଡ଼ିଶା ମାଟି ଅନୁକୂଳ ନୁହେଁ । ଫଳରେ କୌଣସି ନାଟକ ପୂର୍ଣ୍ଣତଃ ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଚେତନାକୁ ଆଧାର କରିପାରି ନାହିଁ । ତଥାପି ବିଭିନ୍ନ ଧାରାର ନାଟକ ରଚନା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ମିଶ୍ରଚେତନା ସମ୍ବଳିତ ନାଟକ ରଚନା ଅପ୍ରତିହତ

ଭାବରେ ଚାଲିଛି । ଏହି ସମନ୍ୱୟବାଦୀ ଆଧୁନିକ ନାଟ୍ୟଧାରାଟି କ୍ରମେ ବିଶେଷଭାବେ ସମୃଦ୍ଧି ଲାଭ କରୁଥିବାର ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଏ ।

ସ୍ୱାଧୀନତା ସମୟରୁ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ପରୋକ୍ଷ ହେଉ ବା ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ହେଉ ମାର୍କସବାଦୀ ଦର୍ଶନର ଅନୁପ୍ରବେଶ ଘଟିଛି । ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ରାମଚନ୍ଦ୍ର ମିଶ୍ର, ମନୋରଞ୍ଜନ, ଗୋପାଳ ଛୋଟରାୟ, ଭଞ୍ଜକିଶୋର, କମଳଲୋଚନ ପ୍ରମୁଖଙ୍କ ନାଟକରେ ଶ୍ରେଣୀସଂଘର୍ଷର ସ୍ପଷ୍ଟ ଓ ଅସ୍ପଷ୍ଟ ରୂପ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ମାର୍କସବାଦୀ ଦର୍ଶନର ପ୍ରତିଫଳନ ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ମାର୍କସ୍ ପ୍ରବର୍ତ୍ତିତ ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାବୋଧର ଏକ ପ୍ରଚ୍ଛନ୍ନ ରୂପ ସମସ୍ତ ନାଟକରୁ ଅବଧାରଣୀୟ । ମାର୍କସଙ୍କ ମତରେ କର୍ମ ମଣିଷର ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱର ବିକାଶ ସାଧନ କରେ । ଉତ୍ପାଦନ ସହିତ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱର ସମ୍ପର୍କ ଘନିଷ୍ଠ । କିନ୍ତୁ ଏହି ଉତ୍ପାଦନ ସର୍ଜନକ୍ଷମ ହେବା ଉଚିତ । ମଣିଷ ଯଦି କେବଳ ଖାଦ୍ୟବସ୍ତୁର ଅଭାବ ପୂରଣ ପାଇଁ ବାଧ୍ୟବାଧକତାରେ ଉତ୍ପାଦନ କରେ, ତାହା ପ୍ରକୃତ ମାନବିକ ଉତ୍ପାଦନ ନୁହେଁ । ଏଥିରେ ଉତ୍ପାଦନର ଆବେଗାତ୍ମକ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ନାହିଁ । ପଶୁ ମଧ୍ୟ ଖାଦ୍ୟ ସଂଗ୍ରହ କରିପାରେ । ପଶୁ ଭଳି ଆଚରଣରେ ମାନସିକତାର ବିକାଶ ସମ୍ଭବ କି ? ମୌଳିକ ଆବଶ୍ୟକତାକୁ ବାଦ୍ ଦେଇ ମଣିଷ ଯାହା ଉତ୍ପାଦନ କରେ, ସେଥିରେ ସୃଜନଶୀଳ ଆକାଂକ୍ଷା ନିହିତ ଥାଏ । ଫଳରେ ତାହା ମାନବିକ ବିକାଶର ସହାୟକ । ଏହା ଦ୍ୱାରା ମଣିଷର ଯଥାର୍ଥ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ ଘଟେ । ଏହି ସୃଜନଶୀଳତା ବା ମାନବିକ ଉତ୍ପାଦନ କ୍ଷମତା ସମ୍ପର୍କରେ ସେ ସଚେତନ । ସୃଜନଶୀଳତା ମୂଳରେ ସ୍ୱାଧୀନତା ନିହିତ । ଯେଉଁ ଶ୍ରମ ସ୍ୱାଧୀନ ନୁହେଁ, ତାହା ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱର ବିନାଶ କରେ । ଅନ୍ୟ ପାଇଁ କରୁଥିବା ଶ୍ରମ ସ୍ୱାଧୀନତାବର୍ଜିତ ହୋଇଥିବାରୁ ତାହା ମଣିଷକୁ ନିଜଠାରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ କରେ । ସ୍ୱାଧୀନ ଉତ୍ପାଦନ ମଣିଷର ମାନବିକତାର ସୂଚକ । ନିଜର ଉତ୍ପାଦନ ଯଦି ଅନ୍ୟ ପାଇଁ ପ୍ରଯୁକ୍ତ ହୁଏ, ତେବେ ମଣିଷ ନିଜ ଠାରୁ ଦୂରେଇଯାଏ, ଅର୍ଥାତ୍ ଆତ୍ମବିଚ୍ଛିନ୍ନ ହୋଇପଡ଼େ । ମାର୍କସଙ୍କ ମତରେ ଆତ୍ମବିଚ୍ଛିନ୍ନତା ହିଁ ମୌଳିକ ବିଚ୍ଛିନ୍ନତା । ଖାଦ୍ୟବସ୍ତୁର ପ୍ରୟୋଜନରେ ବାଧ୍ୟ ହୋଇ ଶ୍ରମ କରିବା, ଅନ୍ୟ ପାଇଁ ଶ୍ରମ କରିବା କିମ୍ବା ଇଚ୍ଛାନୁସାରେ ଏକ ବିରକ୍ତିକର ବୃତ୍ତିକୁ ବଦଳାଇ ନ ପାରିବା ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାର ସୃଷ୍ଟି କରେ । ନିଜର ଇଚ୍ଛା ବା ଆଗ୍ରହ ବ୍ୟତିରେକେ ମଣିଷ ଯଦି ଉତ୍ପାଦନ କରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରେ, ତେବେ ସେ ହୁଏ ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାର ଶିକାର । ସ୍ୱାଧୀନତା ଅଭାବରେ ମଣିଷ ନିଜ ପାଖରେ ନିଜର ନିୟନ୍ତ୍ରଣ ହରାଏ । ନିଜକୁ ଚିହ୍ନିବା ତା ପକ୍ଷରେ ଅସମ୍ଭବ ହୋଇପଡ଼େ । ଏହି ହେଉଛି ମଣିଷର ଚରମ ଅସହାୟ ସ୍ଥିତି ।

ମାର୍କସୀୟ ଦର୍ଶନ ସହିତ ସ୍ଥିତିବାଦୀ ଦର୍ଶନର ଏକ ନିବିଡ଼ ଯୋଗ ରହିଛି । ସେ ଯୋଗର ମୂଳ ସୂତ୍ରଟି ହେଉଛି ବିଚ୍ଛିନ୍ନତା । ସମାଜ, ରାଜନୀତି, ଅର୍ଥନୀତି, ଶିକ୍ଷା ଓ ସଂସ୍କୃତି, ମନୋବିଜ୍ଞାନ, ଦର୍ଶନ ସବୁକ୍ଷେତ୍ରରେ ମଣିଷର ବିଚ୍ଛିନ୍ନତା ପ୍ରକଟିତ । କିନ୍ତୁ ସ୍ଥିତିବାଦୀମାନେ ଏହି ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାକୁ ଅଧିକ ବ୍ୟାପକ ଓ ସୂକ୍ଷ୍ମ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ବିଚାର

ଭୋଗୁଛନ୍ତି । ମଣିଷ ଯେ କୌଣସି ପ୍ରକାରେ ମୂଳ ଧାରାଠାରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ହୋଇପଡ଼ିଲେ ଗଭୀର ଭାବେ ଅସହାୟ ବୋଧ କରେ । ଏକ ଅର୍ଥରେ ମାର୍କସଙ୍କ ଆତ୍ମ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ମଣିଷ ଓ ସ୍ଥିତିବାଦର ଆତ୍ମସଚେତନ ସ୍ୱାଧୀନ ମଣିଷ ଦୁଇଟି ସମଦଶାପନ୍ନ । ଏହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଫ୍ରୋମ୍ Marx's Concept of Man ରେ କହିଛନ୍ତି—'Marx's philosophy likes much of existentialist thinking' ଏ ଉଭୟ ବିଚ୍ଛିନ୍ନତା ସ୍ଥୂଳତଃ ଭିନ୍ନ ମନେ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ସୂକ୍ଷ୍ମସ୍ତରରେ ଅଭିନ୍ନ । ଫଳରେ ଏକ୍‌ଜିଷ୍ଟାନସିଆଲିଷ୍ଟ ସାର୍ତ୍ରେ ମାର୍କସିଷ୍ଟ ହେବା ବା ମାର୍କସିଷ୍ଟ ଟିଲିକ୍ ଏକଜିଷ୍ଟାନ୍‌ସିଆଲିଷ୍ଟ୍ ହେବାରେ ବିଚିତ୍ରତା କିଛି ନାହିଁ । ୧୯୫୦ ପରଠାରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନତା ଏକ ବିଶ୍ୱଚେତନା ଭାବରେ ଚତୁର୍ଦ୍ଦିଗରେ ପରିବ୍ୟାପ୍ତ । ଏ ବିଷୟରେ ତତ୍ତ୍ୱ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଯେତିକି ବେଶି ଆଲୋଚନା ହୋଇଛି; ନାଟକ, ଉପନ୍ୟାସ ଓ ଗଳ୍ପ ଆଦି ସାହିତ୍ୟ ଶିଳ୍ପରେ ଏହାର ସେତିକି ବ୍ୟାପକ ପ୍ରୟୋଗ ଘଟିଛି । ମଣିଷର ସତ୍ତାକୁ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଭାବରେ ଚିହ୍ନିତ କରିବା ଦିଗରେ ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାର ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟତା ସ୍ୱୀକୃତ ।

ଉଭୟ ସ୍ଥିତିବାଦୀ ଓ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକର ଚରିତ୍ରମାନେ ମୂଳ ପ୍ରବାହଠାରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ହୋଇ ନିଃସଙ୍ଗତାର ଯନ୍ତ୍ରଣାରେ ଜର୍ଜରିତ । କିନ୍ତୁ ନିଃସଙ୍ଗ ମଣିଷର ଅସହାୟ ସ୍ଥିତିକୁ ଉଭୟ ନାଟକରେ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ଭାବରେ ଉପସ୍ଥାପନ କରାଯାଏ । ଗତାନୁଗତିକ ନାଟକର ଫର୍ମକୁ ଛାଡ଼ିବାକୁ ସ୍ଥିତିବାଦୀ ନାଟକ ପ୍ରସ୍ତୁତ ନୁହେଁ । ଏକ ଗତିଶୀଳ କଥାବସ୍ତୁ, ବଳିଷ୍ଠ ଚରିତ୍ର ଚୟନ, ହୃଦୟସ୍ପର୍ଶୀ ସଂଳାପ ମାଧ୍ୟମରେ ଏହା ନିଜର ବକ୍ତବ୍ୟ ପ୍ରକାଶ କରେ । କିନ୍ତୁ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ କାହାଣୀହୀନ । ଏଥିରେ କଥାବସ୍ତୁର ଅଗ୍ରଗତି ନାହିଁ କିମ୍ବା ଚରିତ୍ରର ବିକାଶ ନାହିଁ । ଆଧୁନିକ ଜୀବନର ଅର୍ଥଶୂନ୍ୟତା ଓ ଅସଂଲଗ୍ନତା ପ୍ରକାଶ କରିବାକୁ ଯାଇ ସଂଳାପଗୁଡ଼ିକ ଅସ୍ପଷ୍ଟ; ବାହ୍ୟତଃ ପାରସ୍ପରିକ ସମ୍ପର୍କହୀନ । ପରସ୍ପର ଭିତରେ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇ ଯାଇଥିବା ସମ୍ପର୍କର ପ୍ରାଚୀର ଯୋଗୁଁ ନିଜକୁ ପ୍ରକାଶ କରିବା ଲାଗି ଆଧୁନିକ ମଣିଷ ଭାଷାର ଅଭାବ ଅନୁଭବ କରେ । ଏ ବିଷୟରେ ସ୍ଥିତିବାଦୀ ନାଟ୍ୟକାର ସଚେତନ । କିନ୍ତୁ ଏହାକୁ ସେ ନାଟକରେ ପରିସ୍ଫୁଟ କରି ପାରେନାହିଁ । ଭାଷାର ଅକ୍ଷମତା ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକରେ ଅତି ଚମତ୍କାର ଭାବରେ ଫୁଟିଉଠେ । ଭାଷା ବାସ୍ତବ ଜଗତର କଥିତ ଭାଷାଠାରୁ ଭିନ୍ନ । ବାହ୍ୟତଃ ଏଗୁଡ଼ିକ ଅର୍ଥହୀନ ମନେହେଲେ ମଧ୍ୟ ସୂକ୍ଷ୍ମ ସ୍ତରରେ ଅର୍ଥପୂର୍ଣ୍ଣ । ସଂଳାପ ନାଟକୀୟତା ଗଢ଼ରେ ସହାୟକ ନ ହୋଇ ସୂକ୍ଷ୍ମ ମାନସିକତା ଉଦ୍‌ଘାଟନର ସହାୟକ । ଉଭୟ ଶ୍ରେଣୀର ନାଟକ ଶୃଙ୍ଖଳିତ ଓ ଗତିଶୀଳ ଜୀବନବୋଧ ଉପରେ ବିଶ୍ୱାସୀ ନୁହନ୍ତି । 'Waiting for Godot' ନାଟକଟିକୁ ଉଦାହରଣ ଭାବରେ ନେଲେ ଏ କଥା ସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇ ଉଠିବ । ଏହା ଏକ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଏଥିରେ ସ୍ଥିତିବାଦୀ ନାଟକର ସ୍ୱର ଝଙ୍କାର ଅନୁରଣିତ । ଗୋଟାଏ ଅର୍ଥହୀନ ପୃଥିବୀରେ ବାସ କରୁଥିବା ମଣିଷର ମାନସିକ ସଙ୍କଟ ଏକ ସୂକ୍ଷ୍ମ ବାସ୍ତବତାର ପୃଷ୍ଠଭୂମିରେ ବିସ୍ତୃତ ।

ଯେଉଁଠାରେ ବାସ୍ତବ ଯଥାର୍ଥ ବାସ୍ତବ ନୁହେଁ, ସେଠାରେ ଅତିବାସ୍ତବବାଦୀ ଚେତନା ଭିତର ଦେଇ ଯଥାର୍ଥ ବାସ୍ତବବୋଧକୁ ବୁଝିବା ସହଜ । ତେଣୁ ଆଜିର ନାଟକ ବାସ୍ତବ ସ୍ତରରୁ ଏକ କ୍ରମବିବର୍ତ୍ତନ ଦେଇ ଉଦ୍ଭଟ ସ୍ତରରେ ପହଞ୍ଚିଛି । ବାସ୍ତବତାର ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ପରିସୀମା ଅଛି, କିନ୍ତୁ ଉଦ୍ଭଟତାର ଏ ପରିସୀମା ନାହିଁ । ବାସ୍ତବତାର ପରିସୀମାକୁ ଅତିକ୍ରମ କରି ଆଜିର ନାଟକ ହୋଇଛି ଉଦ୍ଭଟ । ଏହା କେବଳ ନୂତନତ୍ୱ ସୃଷ୍ଟିର ଅନୁରୋଧରେ ନୁହେଁ, ପ୍ରୟୋଜନବୋଧରେ । ଦର୍ଶକକୁ ଆଧୁନିକ ମଣିଷର ସ୍ଥିତିକୁ ବୁଝାଇବା ପାଇଁ ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ପ୍ରୟାସ ଆଜି ବ୍ୟର୍ଥ । ତେଣୁ ନାନାପ୍ରକାର ଉଦ୍ଭଟ ପରିବେଶ, ସଂଳାପ ଓ ଚରିତ୍ର ମାଧ୍ୟମରେ ଏହାକୁ ହୃଦୟଙ୍ଗମ କରାଇବାର ଚେଷ୍ଟା କରାଯାଉଛି । ତେଣୁ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକର ସଂରଚନା ଆପାତତଃ ଅସଂଲଗ୍ନ ମନେହେଲେ ମଧ୍ୟ ଏହା ଏକ ମୌଳିକ ସ୍ୱର ଉଚ୍ଚାରଣ କରିଥାଏ । ଅସଂଲଗ୍ନତା ଭିତର ଦେଇ ଆତ୍ମିକ ପ୍ରତିଷ୍ଠାର ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ଏହାର ବିଶେଷତ୍ୱ ।

ଓଡ଼ିଆ ନବନାଟ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନର ପ୍ରାଥମିକ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ଅଭିନୀତ 'ଅରଣ୍ୟ ଫସଲ' (ଅଭିନୟ କାଳ ୧୯୬୯) ନୂତନ କଥାବସ୍ତୁ ଓ ନୂତନ ଶୈଳୀ ପ୍ରବର୍ତ୍ତନରେ ଏକ ବୈପ୍ଳବିକ ପଦକ୍ଷେପ ଗ୍ରହଣ କରିଥିଲା । ଫ୍ରୟେଡ଼ୀୟ ମନସ୍ତତ୍ତ୍ୱ ସମ୍ବଳିତ ଏକ ସୁଗଠିତ କାହାଣୀ ଭିତରେ ଛିନ୍ନମୂଳ ମଣିଷର ଅର୍ଥହୀନ ଅସହାୟ ସ୍ଥିତିର ଉପସ୍ଥାପନ ଏବଂ ପ୍ରତୀକୀ ଶୈଳୀ ଓ ଆପାତତଃ ଅସଂଲଗ୍ନ ସାଂକେତିକ ସଂଳାପ ଓଡ଼ିଆ ବୌଦ୍ଧିକ ଜଗତରେ ଏକ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକର ବିଭ୍ରମ ସୃଷ୍ଟି କରିଥିଲା । ପୁଣି ଏହାର ମୁଖବନ୍ଧରେ ମନୋରଞ୍ଜନଙ୍କର ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ ସମ୍ପର୍କିତ ବକ୍ତବ୍ୟ ଏହି ଭ୍ରମାତ୍ମକ ଧାରଣାକୁ ଆହୁରି ଦୃଢ଼ୀଭୂତ କଲା । ସମସାମୟିକ ପତ୍ରପତ୍ରିକାରେ ଏହା ମଧ୍ୟ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ ଭାବରେ ସ୍ୱୀକୃତି ଲାଭ କରିଥିଲା । କିନ୍ତୁ ଯଥାର୍ଥରେ ବିଚାର କଲେ ଏହାର କଥାବସ୍ତୁରେ ଉଦ୍ଭଟତା ଲକ୍ଷିତ ନ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଉପସ୍ଥାପନ ଶୈଳୀ ଓ ସଂଳାପରେ ଥିବା ଉଦ୍ଭଟତା ସହଜଲକ୍ଷ୍ୟ । ସେହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ଘୋଷଣା ଅନୁସରଣରେ ଏହା ପୂରାପୂରି ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ ନୁହେଁ ସତ୍ୟ, କିନ୍ତୁ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟ୍ୟଆନ୍ଦୋଳନର ଏକ ପଥିକୃତ ଉଦ୍ୟମ । ଏହି ସମୟରେ ଅବଶ୍ୟ ବିଭିନ୍ନ ଅଞ୍ଚଳର ସୌଖୀନ୍ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ତଥା ଶିକ୍ଷାନୁଷ୍ଠାନର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ସହିତ ସଂପୃକ୍ତ ହୋଇ ବିଜୟ ମିଶ୍ର, ରମେଶ ପାଣିଗ୍ରାହୀ, ହରିହର ମିଶ୍ର, ପ୍ରସନ୍ନ ମିଶ୍ର ପ୍ରମୁଖ କେତେଜଣ ପ୍ରତିଭାବାନ୍ ତରୁଣ ନାଟ୍ୟକାର ଭୁବନେଶ୍ୱର, ବ୍ରହ୍ମପୁର, ପୁରୀ, ରାଉରକେଲା, ସମ୍ବଲପୁର, ଜୟପୁର, ବଲାଙ୍ଗିର, ବାଲେଶ୍ୱର ପ୍ରଭୃତି ସହରରେ ଏକ ନବନାଟ୍ୟ ଚେତନାର ସ୍ରୋତ ପ୍ରବାହିତ କରାଇବାକୁ ସମର୍ଥ ହୋଇଥିଲେ । ତଥାପି ଓଡ଼ିଶାର ସାଂସ୍କୃତିକ ପ୍ରାଣକେନ୍ଦ୍ର କଟକ ସହରରେ ଅଭିନୀତ ପ୍ରତିଷ୍ଠାପନ୍ନ ଜନପ୍ରିୟ ନାଟ୍ୟକାର ମନୋରଞ୍ଜନଙ୍କର ନୂତନଧର୍ମୀ ନାଟକ 'ଅରଣ୍ୟ ଫସଲ' ସର୍ବାଧିକ ଚାଞ୍ଚଲ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି କରିଥିଲା । ସମ୍ବାଦପତ୍ର ଓ ସାହିତ୍ୟପତ୍ରର ଆଲୋଚନା ମାଧ୍ୟମରେ ଏହାର ପ୍ରଭାବ ସୁଦୂରପ୍ରସାରୀ ହୋଇଥିବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ତେଣୁ ତଥାକଥିତ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନରେ

'ଅରଣ୍ୟ ଫସଲ'ର ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଭୂମିକା ସ୍ୱୀକୃତ । ଏହାର ମୁଖବନ୍ଧରେ ଘୋଷିତ ସତ୍ୟ— 'ଅତୀତର ବାସ୍ତବ ଆଉ ଆଜି ବାସ୍ତବ ହୋଇ ନାହିଁ; ମଣିଷ ଜୀବନର ଅର୍ଥଶୂନ୍ୟତା ହିଁ ଯଥାର୍ଥ ବାସ୍ତବ'କୁ ଏହି ନାଟକ ମାଧ୍ୟମରେ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ପ୍ରଦାନ କରିବା ଲାଗି ନାଟ୍ୟକାର ଯଥାସାଧ୍ୟ ଉଦ୍ୟମ କରିଛନ୍ତି । ମଣିଷ ଯେଉଁଠାରେ ଜୀବନପ୍ରବାହର ସ୍ୱଚ୍ଛ ଧାରାଟିକୁ ହରାଇ ବସିଛି, ସେଠାରେ ତା ପକ୍ଷରେ ବଞ୍ଚିବା ଏକ ଦୁଃସହ ଯନ୍ତ୍ରଣା, ଜୀବନ୍ମୃତ୍ୟୁ । ସେଥିପାଇଁ ପ୍ରେମବିଶ୍ୱାସହୀନ ଏକ ପୃଥିବୀରେ ମଣିଷ ଜୀବନର ସାରବସ୍ତୁ ଖୋଜି ଖୋଜି ନିରସ୍ତ ହୋଇ ସଂଗ୍ରାମ ଆତ୍ମହତ୍ୟା କରିଛି । ସୁବ୍ରତ-ବେବୀ, ବର୍ମା-ଲିଲି, ଦୁଇଟି ଦମ୍ପତି, ଯେଉଁମାନେ ପରସ୍ପରକୁ ପ୍ରେମ ନ କରି ପ୍ରତାରଣା କରି ଆସିଛନ୍ତି, ମାନସିକ ଜଗତରେ ସେମାନେ ପରସ୍ପରଠାରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ । ସାମାଜିକ ବନ୍ଧନ ଅବଚେତନ ମନର ସୁପ୍ତ କାମନାକୁ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ କରି ରଖିବାକୁ ଅସମର୍ଥ । ଏଠାରେ ସାମାଜିକ ଜୀବନ ଅଧଃପତିତ, ବିପର୍ଯ୍ୟସ୍ତ । ବାହ୍ୟତଃ ବାସ୍ତବ ଜଗତରେ ସ୍ୱାମୀ ସ୍ତ୍ରୀ ପାରସ୍ପରିକ ପ୍ରେମ ବନ୍ଧନରେ ଆବଦ୍ଧ ହୋଇ ରହିଥିବା ଘଟଣା ବିଶ୍ୱାସଯୋଗ୍ୟ । କିନ୍ତୁ ଏଠାରେ ନାଟ୍ୟକାର ପ୍ରମାଣ କରିବାକୁ ଚାହିଁଛନ୍ତି ଯେ ବାସ୍ତବତା ସମ୍ପର୍କରେ ଯେଉଁ ଧାରଣା ମଣିଷ ମନରେ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇ ଆସିଛି, ତାହା ମିଥ୍ୟା । ପରସ୍ପର ବିଶ୍ୱାସହୀନତା, ଛଳନା, ଆତ୍ମପ୍ରତାରଣ ହେଉଛି ଆଜିର ବାସ୍ତବତା । ସମସ୍ତ ପ୍ରାକୃତିକତାର ପଶ୍ଚାଦ୍‌ପଟରେ କୃତ୍ରିମତା ଲୁକ୍‌କାୟିତ ଅବସ୍ଥାରେ ରହିଛି । ବାହ୍ୟତଃ ଯାହା ସୁନ୍ଦର, ଅନ୍ତର୍ଭେଦୀ ଦୃଷ୍ଟିରେ ତାହା ବୀଭତ୍ସତାର ନାମାନ୍ତର ।

ଶାଶ୍ୱତ ପ୍ରେମର ସନ୍ଧାନରେ ବ୍ୟର୍ଥ ମଣିଷ ହୁଏତ ଆତ୍ମହତ୍ୟା କରି ନ ପାରେ । କିନ୍ତୁ ତାର ବଞ୍ଚିବା ମୃତ୍ୟୁର ସମତୁଲ୍ୟ ନୁହେଁ କି ? ବାସ୍ତବ ଜଗତରେ ଏହିପରି ସହସ୍ର ଘଟଣା ଘଟେ, ଯାହାର ହିସାବ ନାହିଁ । ସେହି ବିଷୟଟିକୁ ନାଟ୍ୟକାର କିନ୍ତୁ ନାଟକୀୟ ପ୍ରତୀକ ମାଧ୍ୟମରେ ଦେଖାଇଛନ୍ତି । ସଂଗ୍ରାମର ଅଭିନୟ ମାଧ୍ୟମରେ ଛୁରୀଟାକୁ ପେଟ ଭିତରେ ଭର୍ତ୍ତି କରିଦେବା ଦୃଶ୍ୟ ଅସ୍ୱାଭାବିକ ମନେ ହୋଇପାରେ । ବାସ୍ତବ ଜଗତରେ ଏହା ସଚରାଚର ଘଟେନାହିଁ । କିନ୍ତୁ ଏହା ନାଟକୀୟ ଇଲ୍ୟୁଜନ୍ ବା ମାୟା ଭିତର ଦେଇ ଦର୍ଶକ ମନରେ ଦୃଢଫଳିତ ହୋଇପାରେ । ବାସ୍ତବତାର ପ୍ରତୀତି ଜନ୍ମାଇପାରେ । 'ବନହଂସୀ' ନାଟକରେ ମୃତ୍ୟୁ ଭିତରୁ ବର୍ତ୍ତମାନ ଅବସ୍ଥାକୁ ଫେରି ଆସିବା ଏକ ଅସମ୍ଭବ ଘଟଣା । କିନ୍ତୁ ଜଣେ ମୃତ ଲୋକର ଅତୀତର ସ୍ମୃତିଚାରଣ ବର୍ତ୍ତମାନର ପରିବେଶକୁ ଆହୁରି ସ୍ପଷ୍ଟ କରି ପ୍ରତିଫଳିତ କରାଏ । ଅତୀତ ସହିତ ବର୍ତ୍ତମାନ ଓ ଭବିଷ୍ୟତର ସମ୍ପର୍କକୁ ପରିଷ୍କାର ଭାବରେ ସୂଚାଇ ଦିଏ । ତିନୋଟି କାଳରେ ଘଟି ଯାଉଥିବା ଘଟଣାଗୁଡ଼ିକ ଚିରନ୍ତନ ସତ୍ୟ । କିନ୍ତୁ ତାର ପ୍ରକାଶଭଙ୍ଗୀ ବାସ୍ତବ ଜଗତଠାରୁ ଭିନ୍ନ । ଏହା କେବଳ ନାଟ୍ୟ ଜଗତରେ ହିଁ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରାଯାଇପାରେ ।

ସମସ୍ତ ନାଟକୀୟ ଘଟଣା ଅବାସ୍ତବ । ଗୋଟିଏ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଘଟଣା ଘଟାଇବା ପାଇଁ ଯେପରି ସମୟେ ଅପେକ୍ଷା କରି ରହିଥାନ୍ତି । କାର୍ଯ୍ୟକାରଣର ସମ୍ପର୍କ ନ ଥାଇ ହଠାତ୍

କୌଣସି ଘଟଣାର ଉଦ୍ଭବ ଘଟେ । ଏହିପରି ଏକ ଅବିଶ୍ୱାସ୍ୟ ଘଟଣା ନାଟ୍ୟକ୍ରିୟା ଭିତର ଦେଇ ଦର୍ଶକ ମନରେ ନିବିଡ଼ଭାବେ ବିଶ୍ୱାସ୍ୟ ହୋଇଉଠେ । 'ଅରଣ୍ୟ ଫସଲ' ନାଟକରେ ପରସ୍ପର ଅପରିଚିତ ଦୁଇଟି ପରିବାର ଗୋଟିଏ ଡାକବଙ୍ଗଳାରେ ଆସି ଏକାଠି ହୋଇଛନ୍ତି । ଏ ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକର ନଗ୍ନରୂପ ଉଦ୍‌ଘାଟନ କରିବା ପାଇଁ ପଛେ ପଛେ ଆଉ ଗୋଟିଏ ଚରିତ୍ର ଆସି ପହଞ୍ଚିଛି । ତାପରେ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଛି ନାଟକୀୟ ଘଟଣାମାନ । 'ଶବବାହକମାନେ' ନାଟକରେ ସେପରି ଗୁଡ଼ିଏ ଚରିତ୍ର ଅନ୍ଧାର ଭିତରେ ରାସ୍ତା ଖୋଜି ଖୋଜି ଆସି ଗୋଟିଏ ପରିତ୍ୟକ୍ତ ଘରେ ପହଞ୍ଚିଛନ୍ତି । ସମସ୍ତେ ଏକାଠି ହେବା ପରେ ହିଁ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଛି ନାଟ୍ୟକ୍ରିୟା । ଅଥଚ ଏକାଠି ହୋଇ ନ ଥିଲେ କୌଣସି ଘଟଣା ଘଟିବାର ସମ୍ଭାବନା ନ ଥିଲା । ଅବିଶ୍ୱାସ, ପ୍ରତାରଣା, ଅର୍ଥଲୋଭ ପରସ୍ପରକୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ କରି ଦେଇଛି । ବାସ୍ତବ ଜଗତର ପ୍ରେମର ଅର୍ଥଶୂନ୍ୟତା ପ୍ରକଟିତ ହୋଇଛି । କିନ୍ତୁ ମଣିଷ ଚରିତ୍ରର ଅନ୍ଧକାର ଦିଗଟିର ଉନ୍ମୋଚନ ଲାଗି ବଣ ଭିତରେ ଗୋଟିଏ ପରିତ୍ୟକ୍ତ ଘର, ସେଠାରେ ପଡ଼ି ରହିଥିବା ଗୋଟିଏ ଶବ, ଶବକୁ କେନ୍ଦ୍ରକରି ଗଢ଼ି ଉଠିଥିବା ନାଟକୀୟ ଘଟଣାମାନ ସମସ୍ତ ଅବାସ୍ତବ । କିନ୍ତୁ ବାସ୍ତବ ଜଗତରେ ଏପରି ପ୍ରତାରଣାପୂର୍ଣ୍ଣ ପ୍ରେମ ଓ ବିଶ୍ୱାସହୀନତାର ଅଜସ୍ର ଅଭିନୟ ଦେଖି ଦେଖି ମଣିଷ କ୍ଳାନ୍ତ । ବାସ୍ତବ ଜିନିଷକୁ ଦେଖାଇବା ପାଇଁ ଏହିପରି ଏକ ଏକ ଅବାସ୍ତବ ପ୍ରତୀକର ଆବଶ୍ୟକତା ରହିଛି । ନାଟକଟିର ମାଧ୍ୟମ ଅବାସ୍ତବ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଘଟଣା ଅବାସ୍ତବ ନୁହେଁ । ଏପରି ସ୍ଥଳେ ଆପାତତଃ ଅବାସ୍ତବତାର ମାଧ୍ୟମରେ ବାସ୍ତବତାର ସ୍ୱରୂପକୁ ଅଧିକ ନିବିଡ଼ ଭାବେ ଉପଲବ୍‌ଧ କରାଏ ।

'ଜଣେ ମହାପୁରୁଷଙ୍କ ଜନ୍ମ ଓ ମୃତ୍ୟୁ ସମ୍ପର୍କରେ' ନାଟକର ନାୟକ ଜଣେ ଉଦ୍ଭଟ ଚରିତ୍ର । ତାଙ୍କର କାର୍ଯ୍ୟକଳାପ ଚରମ ଉଦ୍ଭଟତାର ନିଦର୍ଶନ । ବେଙ୍ଗ ମୁଣ୍ଡରୁ ମଣି ବାହାର କରିବାକୁ ଯାଇ ଜଣେ ଅଧ୍ୟାପକ ପାଞ୍ଚ ହଜାର ବେଙ୍ଗକୁ ହତ୍ୟା କରିଥିବା ଘଟଣା ବିଶ୍ୱାସଯୋଗ୍ୟ ନୁହେଁ । ହୁଏତ ଏପରି ଏକ ଅର୍ଥହୀନ ଗବେଷଣା ପଛରେ ମଣିଷ ଜୀବନର ଏଗାରଟି ମୂଲ୍ୟବାନ ବର୍ଷକୁ କେହି ନଷ୍ଟ କରି ନ ପାରେ । ଅଦ୍ଭୁତ ବେଶଧରି ବେଙ୍ଗର ସନ୍ଧାନରେ ରାତି ରାତି ବୁଲି ନ ପାରେ । କିନ୍ତୁ ଏଇ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଘଟଣାଟି ନ ଘଟିଲେ ବା ଏହିପରି ଜଣେ 'ଅର୍ଥହୀନ ପୃଥିବୀର ସୂତ୍ରଧାର' ଚରିତ୍ରଟିଏ ଆମ ଆଖିରେ ନ ପଡ଼ିଲେ ମଧ୍ୟ ଏହାର ଅନୁରୂପ ଘଟଣା ନିଶ୍ଚିତ ଭାବେ ଘଟୁଛି । ଗବେଷଣା ପାଇଁ ପାଗଳ ହୋଇ ଅନେକ ଲୋକ ସାର୍ବଜୀବନ ପାରିବାରିକ ଆନନ୍ଦଠାରୁ ନିଜକୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ କରି ରଖୁଛନ୍ତି । କାହା ସହିତ ସମ୍ପର୍କ ରକ୍ଷା କରି ନ ପାରି ସମାଜ ପରିତ୍ୟକ୍ତ ହୋଇ ପଡ଼ୁଛନ୍ତି । ଏ ଘୋର ବିଚ୍ଛିନ୍ନତା ସମାଜର ସ୍ୱାଭାବିକ ଗତିଧାରାରେ ନିୟନ୍ତ୍ରିତ ଲୋକମାନଙ୍କ ପକ୍ଷରେ ଭୟଙ୍କର ମନେ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ମଣିଷଟି ପକ୍ଷରେ ସ୍ୱାଭାବିକ । ଏହି ଭାବବୋଧର ପ୍ରକାଶ ଲାଗି ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ କାଳ୍ପନିକ ଚରିତ୍ର ବା ଘଟଣା ସୃଷ୍ଟି କରିବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ । ସେତେବେଳେ ଏହା ହୋଇଯାଏ ପ୍ରତୀକ, ସଙ୍କେତ ବା ରୂପକଳ୍ପ ।

ଗୋଟିଏ ରୂପକଳ୍ପ ଭିତରେ ଯେଉଁ ଯଥାର୍ଥ ବାସ୍ତବତାର ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ, ତାହା ଦର୍ଶକ ହୃଦୟକୁ ଅଭିଭୂତ କରେ । ଉଦ୍ଭଟତା, ଉଦ୍ଭଟତା ଭିତରେ ହିଁ ହଜିଯାଏ । ଏହା କେବଳ ନାଟ୍ୟକୌଶଳ ଭାବରେ ପରିଗଣିତ ହୁଏ । ନାଟକରେ ଉପସ୍ଥାପିତ ଯଥାର୍ଥ ବାସ୍ତବତା ଆନ୍ତବସ୍ତୁ ଭିତର ଦେଇ ଦର୍ଶକ ମନରେ ରେଖାପାତ କରେ । ଦର୍ଶକ ସେ ବାସ୍ତବତା ଭିତରେ ନିଜକୁ ଦେଖିପାରେ । କିନ୍ତୁ ମାଧ୍ୟମ ଭାବରେ ବ୍ୟବହୃତ ଉଦ୍ଭଟତାର କୌଣସି ପ୍ରଭାବ ତା ଉପରେ ପଡ଼ିପାରେ ନାହିଁ । ଅଥଚ ମଞ୍ଚ ଉପରେ ଏହି ଉଦ୍ଭଟ ଅବାସ୍ତବ ଜଗତଟି ସୃଷ୍ଟି ହୋଇ ନ ଥିଲେ ଦର୍ଶକ ବାସ୍ତବତା ନିକଟରେ ପହଞ୍ଚି ପାରନ୍ତା କି ?

ଇଲ୍ୟୁଜନ୍ ଓ ରିଅଲିଟିର ସଂଘର୍ଷ ଓ ସମନ୍ୱୟରୁ ଆଜିର ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକର ସୃଷ୍ଟି । ବାସ୍ତବତାକୁ ଦେଖାଇବାକୁ ଯାଇ ଯଦି ଅବାସ୍ତବତାର ଆଶ୍ରୟ ନେବାକୁ ପଡ଼େ, ତେବେ ମଣିଷ ଜୀବନର ଚରମ ବାସ୍ତବତା, ଯାହା ବାହ୍ୟତଃ ଅସ୍ପଷ୍ଟ ଓ ଉଦ୍ଭଟ, ତାକୁ ଉପସ୍ଥାପନ କଲାବେଳେ ଏକ ଉଦ୍ଭଟ କ୍ରିୟା, ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ସମ୍ବଳିତ ଘଟଣା, ଚରିତ୍ର ଓ ଦୃଶ୍ୟସଜ୍ଜାର ନିର୍ମିତି ଆବଶ୍ୟକତା ରହିଛି । ତେଣୁ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ନିଜର ସୃଷ୍ଟ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକଗୁଡ଼ିକୁ ଅବାସ୍ତବ ନ ଭାବି ବାସ୍ତବ ବୋଲି ହିଁ ଭାବନ୍ତି । ସେମାନେ ଏହି ସମ୍ପର୍କହୀନ ପୃଥିବୀରୁ ଯଥାର୍ଥ ସମ୍ପର୍କଟିକୁ ଆବିଷ୍କାର କରିବା ଲାଗି ସଚେଷ୍ଟ ।

ଆଜିର ନାଟ୍ୟଧାରା ଦ୍ୱିମୁଖୀ । ଗୋଟିଏ ଚଳଚ୍ଚିତ୍ର ଧାରା, ଆଉ ଗୋଟିଏ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଧାରା । ଚଳଚ୍ଚିତ୍ରର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ବାସ୍ତବ ଘଟଣା ଓ ଦୃଶ୍ୟର ଉପସ୍ଥାପନ । କିନ୍ତୁ ଦୃଶ୍ୟଟି ଅବିକଳ ଅନୁକୃତ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଘଟଣାଟି ଅବିକଳ ଅନୁକୃତ ହୋଇପାରେ ନାହିଁ । ଘଟଣାଟି କେବଳ ଏକ ସତ୍ୟ ଘଟଣାର ପ୍ରତୀତି ମାତ୍ର ହୋଇପାରେ । ମଞ୍ଚରେ ଗୋଟିଏ ଜଙ୍ଗଲ ଦୃଶ୍ୟ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିବାକୁ ହେଲେ ଗୋଟିଏ ଜଙ୍ଗଲର ଦୃଶ୍ୟପଟ ଓ କିଛି ଡ଼ାଳପତ୍ର ଦରକାର ହୁଏ । ଏହି ସାମାନ୍ୟ ସାଜସଜ୍ଜା କିନ୍ତୁ ଦର୍ଶକ ମନରେ ଏକ ଘୋର ଅରଣ୍ୟର ପ୍ରତୀତି ଆଣିପାରେ । ତାହା କେବଳ ଦର୍ଶକର ରସାନୁଭୂତି ଯୋଗୁଁ ସମ୍ଭବ ହୁଏ । କିନ୍ତୁ ସିନେମାରେ ଅବିକଳ ଗୋଟିଏ ପ୍ରକୃତ ଜଙ୍ଗଲର ଦୃଶ୍ୟ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରାଯାଇପାରେ, ଅବଶ୍ୟ ଏହାଦ୍ୱାରା ଦର୍ଶକର ରସବୋଧକୁ ସ୍ଥୂଳ କରି ଦିଆଯାଏ । ଆଜିକାଲି କେତେକ ସ୍ଥଳରେ ସିନେମା ସହିତ ପ୍ରତିଯୋଗିତା କରିବା ପାଇଁ ମଞ୍ଚରେ ସିନେମାସ୍କୋପିର ବ୍ୟବହାର କରାଯାଉଛି । ଗୋଟିଏ ଦୃଶ୍ୟର ସ୍ୱାଭାବିକତା ଲାଗି ବହୁ ଆୟାସ କରାଯାଉଛି । କିନ୍ତୁ ଏ ସବୁ ଅର୍ଥହୀନ । ଯେତେ ଯାହା କଲେ ମଧ୍ୟ ସିନେମା ପରି ବାସ୍ତବ ଦୃଶ୍ୟର ଅବିକଳ ଉପସ୍ଥାପନ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ କରାଯାଇ ପାରିବ ନାହିଁ । ସିନେମା ଓ ଥିଏଟର୍‌ର ମୂଳ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ସମାନ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ରସବୋଧ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଉଭୟର ଭିନ୍ନତା ରହିଛି । ସିନେମାରେ ମଞ୍ଚମାୟା ସୃଷ୍ଟିର ଆବଶ୍ୟକତା ନାହିଁ । ତାହା ଉଦ୍ଭଟତା ଭିତର ଦେଇ ଦର୍ଶକକୁ ବାସ୍ତବତା ନିକଟରେ ପହଞ୍ଚାଏ ନାହିଁ । କିନ୍ତୁ ଥିଏଟର୍ ମଞ୍ଚମାୟାର ଉଦ୍ଭଟତା ଭିତର

ଦେଇ ଦର୍ଶକଙ୍କୁ ବାସ୍ତବତା ସହିତ ସାକ୍ଷାତ କରାଇ ଦିଏ । ନାଟକରେ ଉଦ୍ଭଟତାକୁ ଗ୍ରହଣ ବାସ୍ତବତାର ମୂଲ୍ୟ ଅବଧାରଣ କରିବା ଅର୍ଥହୀନ ।

ଏହି ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ବିଚାର କଲେ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକରେ ଯଥାର୍ଥ ବାସ୍ତବତା ହିଁ ପରିବେଷିତ ହୋଇଥାଏ । ଉଦ୍ଭଟତା ମାଧ୍ୟମରେ ସତ୍ୟ ଦର୍ଶକ ନିକଟରେ ଅଧିକ ନିବିଡ଼ ବା ଘନିଷ୍ଠଭାବେ ଉପଲବ୍ଧ । ପାରମ୍ପରିକ ଧାରାରେ ଲିଖିତ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ନାଟକ ଦିନେ ଦର୍ଶକ ନିକଟରେ ସବୁଠାରୁ ବେଶୀ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ଥିଲା । ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ନାଟକ ଯଦି କମେଡ଼ି ଅପେକ୍ଷା ବେଶୀ ପରିମାଣରେ ନାଟ୍ୟମୋହ (illusion) ସୃଷ୍ଟି କରିପାରୁ ନ ଥାନ୍ତା, ତେବେ ତାହା ଦର୍ଶକ ହୃଦୟରେ ସ୍ଥାୟୀ ପ୍ରଭାବ ଗ୍ରହଣ ପାରନ୍ତା ନାହିଁ । ଦିନେ ସାହିତ୍ୟ ରସିକମାନେ ଉପଲବ୍ଧି କରିଥିଲେ ଯେ ମଣିଷ ଜୀବନର ଇତିହାସ ଏକ ସୀମାହୀନ ବିଷାଦବୋଧକୁ ନେଇ ଲିଖିତ । ମଣିଷ ଜୀବନ ହେଉଛି—'ଚିର ହାହାମୟ ଏ ଘୋର ଜୀବନ, ଜୀବନ ନୁହଇ ଜୀବନ୍ତ ମରଣ'—ଏକ ସୀମାହୀନ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି । ଶ୍ରେଷ୍ଠ ସାହିତ୍ୟିକ ସୃଷ୍ଟିଗୁଡ଼ିକର ମୂଳ ଉପାଦାନ ଦୁଃଖବୋଧ । ଦର୍ଶକ ସେଥିପାଇଁ ଚିରଦିନ ଟ୍ରାଜେଡି ପ୍ରତି ଅଧିକ ଆଗ୍ରହ ଦେଖାଇ ଆସିଛି । ଜୀବନର ଏକ ସାମଗ୍ରିକ ପ୍ରତିରୂପ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଭିତରେ ହିଁ ଉପଲବ୍ଧ । ଆଧୁନିକ ମଣିଷର ସୀମାହୀନ ନୈରାଶ୍ୟର ଚିତ୍ରକୁ ପ୍ରତିଫଳିତ କରିବା ଲାଗି ଏହାଠାରୁ ଆଉ ଅଧିକ ଶକ୍ତିଶାଳୀ ମାଧ୍ୟମ କିଛି ନାହିଁ । ଯୁଗଯନ୍ତ୍ରଣା ଜର୍ଜରିତ ଛିନ୍ନମୂଳ ମଣିଷର ଆତ୍ମବିଶ୍ୱାସ ନାହିଁ, କର୍ମସ୍ପୃହା ନାହିଁ, କର୍ମ କରିବାକୁ ହେବ ବୋଲି କର୍ମ କରୁଛି, ବଞ୍ଚି ରହିବାକୁ ହେବ ବୋଲି ବଞ୍ଚି ରହିଛି, ଅଥଚ ବଞ୍ଚିବାରେ ଆବେଗ ନାହିଁ, ଉତ୍ତେଜନା ନାହିଁ । ମଣିଷର ଜୀବନଯାତ୍ରା ହୋଇପଡ଼ିଛି ଏକ ନିରୁଦ୍ଦିଷ୍ଟ ପଦଯାତ୍ରା । ଏପରି ଅସହାୟ ଉଦ୍ଭଟ ଦଶା ମଣିଷ ହୁଏତ କେବେ ଭୋଗି ନ ଥିଲା । ଏହା ହିଁ ଆଜିର ବାସ୍ତବତା । ଏହି ବାସ୍ତବ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ଜୀବନ୍ତ ରୂପାୟନ ଘଟି ପାରିଛି ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକରେ । ତେଣୁ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକକୁ ଆଧୁନିକ ଯୁଗର ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଭାବରେ ବିବେଚନା କରିବା ଅଯୌକ୍ତିକ ନୁହେଁ ।

ନାଟକ ଯୁଗଚିତ୍ତର ପ୍ରତିବିମ୍ବକୁ ବହନ କରେ । ଗତାନୁଗତିକ ନାଟକ ପ୍ରବର୍ତ୍ତିତ ବାସ୍ତବତାର ସଜ୍ଞା ଆଧୁନିକ ଯୁଗରେ ବଦଳି ଯାଇଛି । ଆଜିର ବିକ୍ଷିପ୍ତ ଯୁଗଚିତ୍ତ ଭିତରେ ଆମେ ଗତାନୁଗତିକ ବାସ୍ତବତାର ଅର୍ଥ ସନ୍ଧାନ କରିବା ବିଡ଼ମ୍ବନା ମାତ୍ର । ଆଜିର ଯଥାର୍ଥ ବାସ୍ତବତା ହେଉଛି ଉଦ୍ଭଟତା । ତେଣୁ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକରେ ଆଜିର ବାସ୍ତବତାକୁ ଖୋଜି-ବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଦିନେ ଯାହା ବାସ୍ତବ ଥିଲା, ଆଜି ତାହା ଉଦ୍ଭଟରେ ରୂପାନ୍ତରିତ । ତେଣୁ ବାସ୍ତବଧର୍ମୀ ନାଟକ ପରିବର୍ତ୍ତେ, ଆଜି ଯଦି ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ ସୃଷ୍ଟି ହେଉଥାଏ, ତେବେ ତାକୁ ସ୍ୱାଗତ ଜଣାଇବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଜୀବନ କ୍ଷେତ୍ରରେ ବାସ୍ତବ ଓ ଉଦ୍ଭଟର ବିରୋଧ ପରିଲକ୍ଷିତ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ବାକ୍ ଓ ଅର୍ଥ ପରି ଏହା ଅପୂର୍ବ ଭାବେ ସମନ୍ୱିତ । ନାଟକର ସତ୍ୟ ସାଧାରଣ ଜୀବନର ସତ୍ୟ ଅପେକ୍ଷା ଏକ ମହତ୍ତର ସତ୍ୟ ।

ଏହି ମହାଭରର ସତ୍ୟର ପ୍ରତିଷ୍ଠା ସମ୍ଭବ କେବଳ ବାସ୍ତବତା ସହିତ ଉଦ୍ଭଟତାର ମିଳନରେ ।

ଆଜିର ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ପରମ୍ପରା ସହିତ ଆଧୁନିକ ରୁଚିର ସମନ୍ୱୟ ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରିବା ଲାଗି ପ୍ରୟାସୀ । ପରମ୍ପରାଠାରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନତା ଆଜି ପୂର୍ଣ୍ଣତଃ ଆଧୁନିକତା ଭାବେ ବିବେଚିତ ନୁହେଁ । ପରମ୍ପରାର ନବୀକରଣ ହିଁ ଯଥାର୍ଥ ଆଧୁନିକତା । ଏହାର ସ୍ୱରୂପ ମହାକାବ୍ୟିକ ବାସ୍ତବବାଦୀ ନାଟକରେ ସ୍ପଷ୍ଟତଃ ପରିଲକ୍ଷିତ । ପରମ୍ପରା ଆନୁରକ୍ତ ଦର୍ଶକ ମନରେ ନୂତନ ବାସ୍ତବବାଦୀ ଚିନ୍ତାଧାରାର ଅନ୍ତରଙ୍ଗ ଅନୁଭବ ଲାଗି ଏଥିରେ ଅପେରା ଆଙ୍ଗିକ ବ୍ୟବହୃତ । ପରବର୍ତ୍ତୀ ସମୟରେ ଏହି ଆଙ୍ଗିକର ଉଦ୍ଭଟତା ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକର ବକ୍ତବ୍ୟ ପ୍ରକାଶ ଲାଗି ଉପଯୁକ୍ତ ମାଧ୍ୟମ ଭାବେ ବିବେଚିତ । ଫଳରେ ଅନ୍ତତଃ ଆଙ୍ଗିକ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ମହାକାବ୍ୟିକ ବାସ୍ତବବାଦୀ ନାଟକ ଓ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକର ଭେଦରେଖା ବହୁ ପରିମାଣରେ ସଙ୍କୁଚିତ ହୋଇ ଆସିଛି । ଏକ ସମନ୍ୱିତ ଶୈଳୀର ବ୍ୟବହାର ଯୋଗୁଁ ଉଦ୍ଭଟ ଓ ବାସ୍ତବ ଚିନ୍ତାଧାରାର କଥିତ ନୈକଟ୍ୟ ସାଧିତ ହୋଇଛି । ତେଣୁ ଆଜି ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ମିଶ୍ର ଶୈଳୀରେ ଲିଖିତ ନାଟକର ସଂଖ୍ୟା ସର୍ବାଧିକ । ବାହ୍ୟତଃ ଏହି ନାଟକଗୁଡ଼ିକର ପ୍ରବୃତ୍ତି ନିର୍ଣ୍ଣୟ କରିବା କଷ୍ଟକର । ଆଜିର ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ସାମାଜିକ ବାସ୍ତବତା ଓ ଗଣ ସମ୍ପର୍କ ଦିଗକୁ ଅସ୍ୱୀକାର ନ କରି ନାଟକକୁ ଏକ ଅଭିନବ ଉନ୍ନତ ଶିଳ୍ପସୃଷ୍ଟି ଭାବରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରିବା ଲାଗି ଚେଷ୍ଟିତ । ଭବିଷ୍ୟତରେ ବାସ୍ତବ ଓ ଉଦ୍ଭଟ ଆଙ୍ଗିକ ତଥା ବସ୍ତୁ ସହଯୋଗରେ ଏକ ମୌଳିକ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟଶିଳ୍ପ ପ୍ରତିଷ୍ଠାର ସମ୍ଭାବନା ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ ।

Selected Bibliography

1. Alberes, Rene Marill—Sartre : Philosopher without Faith (1964)
2. Barnard. G. C.—Samuel Beckett : A New Approach (1970)
3. Camus, Albert (Tr. Justin O' Brien) : Myth of Sysiphus (1955)
4. Church, Margare—Time and Reality (1963)
5. Coe, R. N —Samuel Beckett and Study of His Plays (1971)
6. Esslin, Martin—The Theatre of the Absurd (1977)
7. Esslin, Martin (Ed)—Samuel Beckett : A collection of Critical Essays (1965)
8. Esslin, Martin—Pinter : A Study of his Plays (1973)
9. Esslin. Martin (Ed.)—Ionesco : A Collection of Critical Essays (1965)
10. Fletcher, John (Ed.) : Forces in Modern French Drama (1972)
11. Fletcher, John & Spurling John (Ed.)—Beckett : A Study of His Plays (1972)
12. Hayman, Ronald—Theatre and Anti-Theatre : New Movements Since Beckett (1979)
13. Kern, Edith (Ed.)—Sartre : A Collection of Critical Essays (1962)
14. Lucas, Georg—The Meaning of Contemporary Realism (1972)
15. Merowitz, Charles (Ed.)—The Encore Reader : A Cronicle of the New Drama (1965)
16. Mohanty. Sarat Kumar—Astitvavadar Marmakatha (Oriya) (1977)
17. Sartre, Jean Paul—Politics and Literature (1973)
18. Sen, Supti—Samuel Beckett : His Mind and Art (1970)
19. Willet, John (Ed.)—Brecht on Theatre (1979)
20. Williams, Raymond—Drama from Ibsen to Brecht (1968)